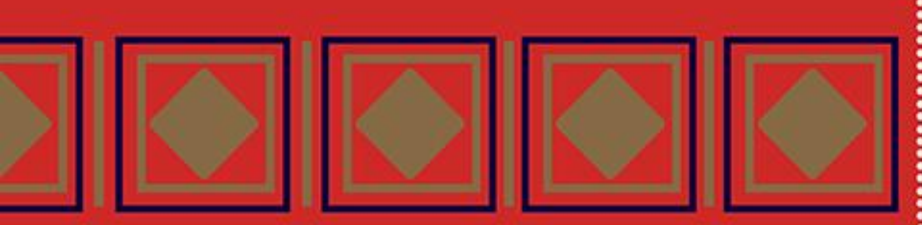






العـدد الثامن

الثمن ١٠ قروش



وزارة الثقافة

المؤسسة المصرية العامة
للتأليف والنشر

رئيس التحرير

الدكتور عبد الحميد يونس

هيئة التحرير

الدكتور محمود الحفنى
أحمد رشدى صالح
عبد الغنى ابو العينين
فوزى العنتيل

المشرف الفنى

السيد عزمى

العدد الثامن - السنة الثانية
مارس ١٩٦٩

فهـــــرس

صورة الغلاف

• بدويه من قبيلة البياضيين رفعت برقعها على رأسها لتخلعه ، فبدا وشم الهلبل على جبينها والحويقر على دقنها

الرسوم التوضيحية

فوزية رزق الله
سوسن الشافعى
نادية يوسف
اليسر عزمى
عفت خليل
فتحى أحمد
سعد محسن
ششتاوى أبو المعنا

التصوير الفوتوغرافى

محمد النجماوى



مسرح الفولكلور

بقلم : الدكتور عبد الحميد يونس

ان العمل فى مجـال الفولكلور لا يمـكن أن يقف عند حد ينتهى اليه ، ذلك لانه يتصل بحياة الجماعات الانسـانية ، على تواصـل أجيالها واختلاف طبقاتها واتساع بيئاتها .

وهذا المجـال يتجـاوز اشباع النزوع الى المعرفة ، وان كانت معرفة النفس الفرديـة والجماعية ، ويلتقى بمختلف الجهود التى تحقق الوجود الانسانى بالسلوك والتعبير جميعا .

والفولكلور ـ كمـا هو معروف ـ واقع يحمل فى أعطافه ثقافة الجماعة وحصيلة تجاريبهـا الى جانب النماذج والمثل التى تريد الجماعة أن تصعد الأفراد اليهـا فى السمت والهيئة والتصرف . وما أكثـر الانمـاط والانواع والتعابير التى يلجأ اليهـا الفولكلور لبلوغ أهدافه ، وربما كانت العـروض التى تتوسل بالكلمة والاشارة والحركة والايقاع معـا أهم هذه الانواع وتلك الأنماط . ويستطيع الباحث أن يتصورها متكاملة فى اطـار مسرحى أو شبه مسرحى .

والبحث فى مجال الفولكلور ودراسـته وتصنيفـه شىء ، وقيـام الفولكلور بأنواعه ووسائله محققا لوظائفه الحيوية والاجتماعيـة والثقافية شىء آخر . ان البحث والدراسـة عبارة عن مواجهة لواقع حى فعال ، وهى مواجهة تتطلب استعدادا خاصا وتتذرع بمناهج خاصة وتفيد من معارف كثيرة متشعبة ، ويبقى الواقع الحى الفعال مرتبطا بالجماعة التى حققت ـ ولا تزال تحقق ـ وجودها وترسب معارفها وتختزن تجاريبها وتعبر به عن مواقفها ومثلها فى آن واحد . والبرامج المتكاملة فى مجال الفولكلور تستوعب : أولا ـ المواجهة الميـدانية لهـذا النشاط الانسانى المتميز بما فى هذه المواجهة من قدرة على التفريق بين المأثور الشـعبى المستكمل لمقوماته وبين النشاط الانسـانى الذى يبدو فى اطار شبيه باطار نمط فولكلورى ثانيا : ـ تنشيط الوظائف التى يؤديهـا الفولكلور على اختـلاف عنـاصره ووسـائله وأشكاله ، وهذا التنشيط يتطلب الوعى بمـا للآداب والفنون الشعبية من تأثير قوى فى حياة الأفراد والجماعات ، ويتطلب أيضـا البصر بطرائق عرض هذه الفنون والآداب تحقيقـا للوفاء بما ينبغى للمجتمع أو الشعب من وحدة وانسجام . ثالثا : ـ الافادة من التراث الشعبى بصفة عامة ومن الفنون الشـعبية الزمنيـة والتشكيلية بصفة خاصة لتكون قاعدة الالهام الفنى عند المثقفين ، وذلك للمحافظة على أصالة الفن ومقومات ابداعه فى وقت واحد .

ولما كان التخطيط الثقافى يعنى بالضرورة الادراك الكامل للفولكلور باعتباره تراثا أصيلا وتعبيرا حيا يفى بأخطر الوظائف التى تتطلبها الجماعة فان الاهتمام بمسرح الفولكلور يـأتى فى مقدمة الجهود العلمية والعملية ويحتل مكانا بارزا من خطة النشاط الثقافى الشامل ، لأن هذا المسرح ليس مقصورا على الجديد المبتـكر المرتكز على التراث الشـعبى ، ولكنـه يعرض العناصر الفولكلورية ، كمـا تؤدى فى بيئاتها الطبيعية والاجتماعية ، ولا بد من أجل

ذلك أن يخضع لمنهج يتسم بالمرونة والتنوع والتكامل لكى يحقق الوظائف المنشودة . ومن حق كاتب هذه السطور أن يسجل تأكيده بأن مسرح الفولكلور يختلف كل الاختلاف عن « المسرح الشعبى » الذى عرفناه منذ أمد غير بعيد . لقد كان المسرح الشعبى تجربة لبث الفن التمثيلى فى مختلف الربوع والبيئات : كان مسرحا متنقلا : كان ينزع الى النفع الاجتماعى أكثر من نزوعه الى التعبير الفنى .. كان يعنى بالتسلية والترفيه ولا يكاد يعنى بتحقيق الجمال باعتباره قيمة انسانية عليا على صعيد واحد مع الحق والخير . أما مسرح الفولكلور فلابد أن يأخذ بالوسيلتين الظاهريتين وهما الثبات فى موضع مركزى والتنقل الى الساحات القروية والمصانع القصية وفى قلب الصحراء : انه لا ينهض بمجرد البث أو الاشعاع ولكنه يعتمد فى الدرجة الاولى على ثقافة الشعب نفسه ، وفن الشعب نفسه وهو يحرص على أن يعرف كل المجتمع نفسه بجميع قسماتها وقدراتها . وهو يدأب على أن تكون نظرة المواطن فى كل بيئة وكل منطقة أكثر تكاملا وشمولا تأكيدا لما ينبغى للشعب من وحدة وانسجام

ولا يغيب عنا ، ونحن نسترسل فى ابراز مقومات مسرح الفولكلور ، أن نسجل حاجة المدينة الى مدد مستمر من الفطرة والأصالة كما تتحققان فى الريف والصحراء ، فالمدينة كثيرا ماتتعرض بحكم ظروفها لما يمكن أن نسميه الترهل الثقافى وكثيرا ماتفتتن بالروافد الأجنبية فتختفى عنها اصالتها ومقوماتها ومزاياها التى تكمن فى سفح كيانها الاجتماعى وتظهر فى المواطن الأولى وهى الريف والصحراء

ومسرح الفولكلور مطالب على الدوام بالعرض والتسجيل مع تنشيط الوظيفة ثم الاستلهام وبرامجه تحتفل بالتمييز بين الواقع الحى كما يؤدى فى البيئات الشعبية ، وبين الاشكال والمفاهيم التى تعرضت للتحوير والتعديل عن قصد ووعى وبين الآثار الفنية التى تعبر عن شخصية فنان فرد وموقفه وان استلهمت عنصرا فولكلوريا .

ان المقصود بمسرح الفولكلور فى مجتمع يحتفل بالتخطيط العلمى بضروب نشاطه يختلف بعض الاختلاف عن المسرح « الارتجالى » : انه يحتفظ بالارتجال والتفاعل بينه وبين جماهير المتلوقين له ، وهو لا يكاد يعرف فاصلا ما بين الأداء وبين ساحة الجماهير ولكن برامج مسرح الفولكلور تستوعب الفن المتطور والفن المستلهم من التراث الشعبى والاشارات



الصامتة والحركات الموقعة بالاضافة الى الأغانى الفردية والجماعية والموسيقى الخالصة التى تحتفظ بأصالتها الشعبية • وهــذا التنــوع يقتضى فى كثير من الاحيان اشارة مسبقة الى الجماهير وقد يتطلب شرحا أثناء العروض ، أو على هوامشها للتمييز بين الفن الشعبى كمـا هو فى واقع أمره ، أو بصـورة مقاربة لذلك الواقع ، وبين الافادة من التراث الشعبى فى الانتخاب والتطوير والاستلهام •

وهناك قول مأثور عن بعض المتخصصين فى دراسة الفولكلور وهو أن نصـوصه المـادية والمعنوية ، البصرية والسمعية تعرض العصور المتعاقبة فى اطار لحظة أو لحظات وتعرض فى الوقت نفسه البيئات الاجتماعية على اختلاف مراحل تطورها فى مشهد واحد يدل على تراكم الثقافة الشـعبية ونزوع المجتمع المعقـد الى التسوية بين وحـداته • ومسرح الفولكلور يبصر الشعب فى اطار عرض واحد بمسار التعبير الشـعبى فى أحقاب وقرون ويعـرفه بروافد الفن الشعبى التى تجمعت على أرضه وخارج أرضه على السواء • ومهما اقتضت العروض من حرفية تحددها ضرورات الزمان والمـكان ومطالب الجماهير المختلفة باختلاف المدينـة والمصنع والقرية والبادية فان طابع «الشعبية» هو الفيصل الأول والاخير فى التمييز بين ما هو جدير بمسرح الفولكلور وما هو جدير بالمسارح الفنية الأخرى • وهــذه الشـعبية هى التى تفرض على مسرح الفولكلور التدقيق الـكامل المؤصل على التمييز بين التراث الشعبى وبين ضروب التعبير التى تقوم على الاحساس بالذات المفردة ، مهما كانت قدرتها على البث والاتصال بالناس •• ان «الشعبية» انما تصدر عن جماعة تحس كيانها الموحد الموصول على مدى التاريخ • واذا كان مسرح الفولكلور يستوعب ما تطور عن فن الشعب وما استلهم من أدب الشعب فان هذا الاستيعاب لا يكون الا بالمقدار الذى يبرز الشعبية الأصيلة بالمقارنة والموازنة بين الأصل ومرحلة التطور ومدى الاستلهام •

وليس من شك فى أن هذا المسرح الجديد سينشط – ولو بطريق غير مباشر – العمـل الجاد على جمع التراث الشعبى وتصنيفه وتقديمه للدارسـين والفنانين والقـوامين على برامج التثقيف والتخطيط الثقافى •• ان قيام مسرح الفولكلور سيدفع مركز الفنون الشعبية وغيره من المؤسسات المـاثلة الى مراجعة نشاطها وتقييم حصـيلة ذلك النشاط وقد يجدد له أهمية حلقة أو نوع أو شكل من ركام المأثورات الشـعبية • ولا بد من التكامل بين الجمع والدراسة من ناحية وبين العرض المرتكز على العلم والفن من ناحية أخرى •• لا بد من الأخذ والعطاء بين الدارسين وبين المشرفين على برامج التثقيف والعروض •• ربما كان هذا الأخـذ والعطاء قائمين الآن وكان وجود مسرح الفولكلور سيضاعف من التعاون بين العلم المحتفل بالواقع وبين الفن المعبر باستمرار وأصـالة عن ذلك الواقع •

ان التفكير فى انشاء المتاحف الاقليمية التى تعرض الأزياء والأدوات والصـور والنمـاذج لا يمكن أن يتكامل الا بجهـد يكافئه ويعنى بالعروض الحية لفنـون الـكلمة والاشـارة والحركة والايقاع •• المتحف الشعبى يستكمل الصورة المتخلفـة من المتحف الأثرى ومسرح الفولكلور يقـدم النموذج الحى الفعال لأشكال التعبير الشعبى ، ويبرز الثقـافة الشعبية على تعقدها وتراكم عناصرها وهى تقوم بوظائفهـا الحيوية الاجتماعية والروحية •

ولقد حرص الدارسون للفولكلور العربى على ابراز النزوع التمثيلى فى التعابير الشعبية ، وردوا بـذلك على أولئك الذين حـكموا على العقلية العربية بنزعتها الى التجريد وقصـور فطرتها عن التجسيم والتشخيص والتمثيـل • ولا يزال هناك بين المثقفين من ينكر على العرب أدبهم التمثيـلى ومن يتردد فى قبول الحجج التى قدمها أساتذة الأدب العربى ونقاده ودارسو الأدب الشـعبى • والرأى عنـدنا أن مسرح الفولـكلور – اذا أحسن تخطيطه والاشراف



الواعى على برامجه ـ سيبدد ذلك القول المغرض الذى نشأ فى كنف المد الاستعمارى ابان القرن الماضى ٠٠ سيرى المثقفون وغير المثقفين نماذج حية من عروض تمثيلية بسيطة احتفظ بها الشعب وسايرت تطوره وأنف منها التقليديون الذين انفصمت آثارهم الادبية عن المجتمع الذى نجحوا فيه وله ٠

ومن الانصاف للشعب العربى فى هذه المرحلة أن نسجل حيوينه التى فرضت وجودها على القرائح المعبرة بالفن ، على اختلاف وسائله ٠٠ ان الشعبية تطل برأسها فى الموسيقى لفظا ولحنا وغناء ٠٠ وهى تمسك بريشة الرسام ونسجل لحظات تلخص أو تحكى شعيرة أو طقسا أو تقليدا أو موقفا شعبيا ٠٠ انها تغلب على وسائل الاعلام الكبيرة وأجهزتها ٠٠ وهذه الجهود كلها تحتاج الى تنظيم ٠٠ الى تدقيق ٠٠ الى تمييز بين ما هو شعبى اصيل وما هو مدسوس على الشعب ٠٠ وقيام مسرح الفولكلور سيقدم لها الشواهد الحية والنماذج الأصيلة ومناهج التطوير والاستلهام وسيفتح أمامها آفاقا جديدة باستمرار لانه مطالب بالكشف عن نصوص جديدة واشكال جديده ومضامين جديدة فى كل آن ٠٠ ولا يدفعه الى ذلك التنوع فى البرامج استهواء للجماهير وانما تدفعه بصيرة قوية واعية بشعبية الفن وأصالته وضرورته ٠

وهناك تجارب كثيرة للعاملين فى الحقل الدرامى وهى تجارب تنشد مسايرة التطور فى فنون الدراما العالمية ٠ والذى لا شك فيه ان الأنواع التمثيلية الشعبية ، على سذاجتها ، تعين القائمين على تلك التجارب اذ تخلصهم من الافتنان بالآليات المعقدة فى العروض والعمارات الضخمة فى المناظر والمشاهد وتوجههم الى السياق المتواصل بلا توقف والتفاعل الحى بلا خروج على حرفية الفن بين الدراما والجماهير ٠٠ ان مسرح الفولكلور سيمنح المؤلف العربى ، والمخرج العربى ، والممثل العربى ، والرسام العربى للمناظر ، الخيط الاول الذى يبدأ منه النسيج الفنى الواقعى الأصيل ٠

وقراء هذا المقال لا يغيب عنهم ما تردد عن كفاءة هذا الشكل أو ذاك من أشكال التمثيل الشعبى ليكون النموذج المتكامل للدراما العربية ولعل « السامر » من الأمثلة الناطقة على صحة مايحاوله الفنانون التجريبيون فى مجال الدراما والتمثيل ٠

وما يقال عن العروض التمثيلية يمكن أن يقال عن الموسيقى ، فقد درجنا على أن نتصور الالحان الشرقية بمقوماتها الزخرفية وطابعها التركى فى الغالب الأعم ، حتى اذا نبغ فى مجال



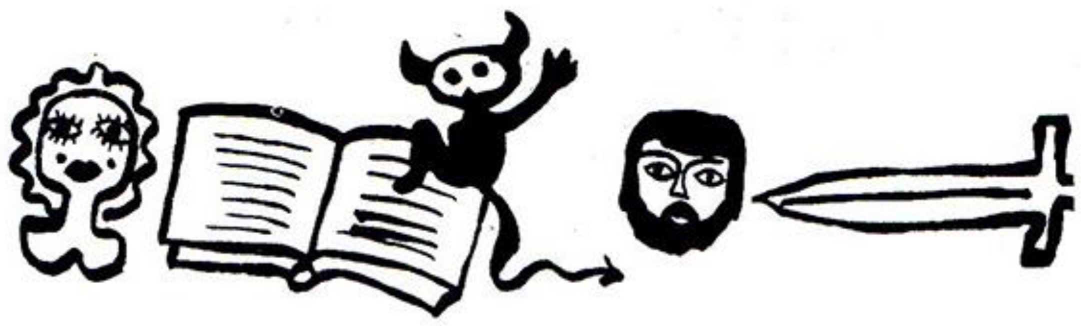
هـذا الفن آحاد دفعهـم الاقبـــال على تلحين الأوبريت الى ملاحظة الغناء الشعبى والموسيقى الشعبية . وبدأنا نعدل من نظرتنـــا القديمة ونؤمن بأن لنا تراثا موسيقيا شعبيا لا يقـل فى ألحانه ودلالاته عما أثر عن شعوب اشتهرت بتراثها الموسيقى الشعبى .

ومما يدل على أهمية انشاء هذا المشروع . وهو مسرح الفولكلور ، أن تنفيذه يكاد يكون استجابة شرطية لحاجة الجمـاهير الى أن تعرف نفسها من خلال تعابيرها الشعبية الأصيلة . والتراخى فى اخراجه الى حـيز الوجود الفعلى يجعل التخطيـــط الثقافى قاصرا تعوزه حلقة أساسية من حلقات وسائل الاتصال بالجماهير بالكلمة النابضــة والحـــركة المعبرة والايقاع الشاعرى . وسيؤكد مسرح الفولكلور وحدة التعبير الشعبى بين مختلف الجماعات ، لا فى الانماط والانواع والاشكال فحسب . ولكن فى بعض التفاصيل التى تبرز انسانية الانسان قبل أن تعكس القسمات والملامح التى تفصح عن بعض الخصوصية المميزة لجمـــاعة ما . فى عصر ما ، فى بيئة ما .. وكما تدفع البرامج الواعية الى تقوية الأواصر بين وحدات الشعب فانها تســتطيع أن تعـاون على التقريب بين الشعوب التى تتشابه مواقفها فى تحقيق وجودها وتحرير ارادتها وتنشـــيط حركاتهـا تقدما وصعودا .

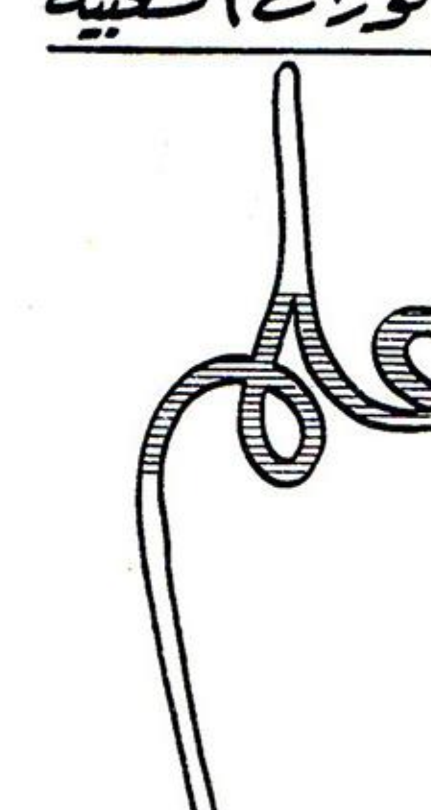
ليست هذه الكلمات مجرد دعوة الى تنفيـذ مشروع مسرح الفولكلور . ولكنها خطوة ايجابية فى سبيل هذا التنفيذ . فالكلمات سلوك وموقف ، والآمال معقودة على أن يكون لقاء هذه المجلة مع قرائها فى العدد المقبل معبرا عن الاخبار بتنفيذ مسرح الفولكلور لتتفاعل جماهير شـــعبنا مع آدابها وفنونها وتراثها الثقافى . والروائع التى تستلهم هذا التراث العريق المتنوع . وكل ما ننشده هو أن يكون التنفيذ جديرا بما عرف عن هذا الشعب من أصالة ومن نزوع حيوى الى التعبير بمختلف الوســائل عن مكنونات نفسه الجماعية .

ويســتطيع المشرفون على برامــج مسرح الفولكلور أن يوسعوا مجـال اهتمامهم بحيث يستجيبون لنزعة الانسانية المكافحة الى الوحدة فتستوعب برامج هذا المسرح نماذج من آسيا وأفريقيا وغيرهـــا . واذا تم ذلك فان مسرح الفولكلور يصبح مفخرة من مفاخر شعبنا ، الى جانب استجابته لحاجة ثقافية وفنية وعلمية .

د . عبد الحميد يونس



المأثورات الشعبية





بقلم: صفوت كمال

تزخر المأثورات الشعبية(١) بكل جوانب الابداع الفنى للشعب مرتبطة بعاداته وتقاليده كما انها حلقة متصلة متجددة دائما بين ما هو قديم أصيل من التراث الشعبى. وماهو حديث يستمد وجوده من حياة الشعب • وتقوم المأثورات الشعبية بدور أساسى فى نقل خبرات الأجيال السابقة الى الأجيال المعاصرة والمقبلة . فى صورة واضحة ، بطريق مباشر أو غير مباشر • اذ يتناقلها الشعب تلقائيا يتوارثها الأحفاد عن الاجداد ، تنتقل من جيل الى جيل، كل جيل يصوغ ما توارثه صياغة جديدة تتفق مع شكل الحياة الجديدة التى يعيشها• يضيف من ابداعه شيئا جديدا أو يحذف مما توارثه أشياء لا تتفق مع نمو الحياة وتغيرها المستمر من أجل تحقيق بناء اجتماعى أكبر •

تنتقل المأثورات الشعبية شفاهة ، خلال ما يرويه الاجداد والابناء والاحفاد • من خلال ما ينقله الآباء للابناء من تجارب وخبرات خلال ممارسة أشكال العمل اليومى ، أو فى حلقات السمر وجلسات الانس •

أثناء الخروج للصيد أو ركوب البحر •• فى الزراعة ، أثناء الحرث وبذر الحب والرى والحصاد •• عند حفر الآبار وبناء المنازل •• فى نسج الحيرط وتطريز الثياب • حين التعرف على مظاهر الطبيعة واستقراء مظاهر البيئة • فى الاحتفال بفيض الانهار أو سقوط





الامطار · فى كل مناسبة من المناسبات التى تزيد الحياة خيرا ونماء ·· فى مختلف أنماط العمــل اليدوى والسلوك اليــومى للجماعة الانسانية · **فالمأثورات الشعبية، ابداع مستمر تنمو بنمو المجتمع ، وتزدهر بازدهار حضارة الانســان · هى تعبير تلقائى عن احساس الانسان بقيم الخير والحب والجمال السائدة فى مجتمعه · وهى بطبيعتها ، تعبير فنى حى نشيط عن تجربة الانسان التى يعايشها خلال صنع الحياة يعبر بها عن تفـاهمه مع بيئته ، ومجتمعه الانساني، ويؤكد بها ذاته وشخصية الامة التى ينتمى اليها ·**

من خلال دراسة أنمـاط الفنـون الشعبية يمكننا التعرف على القدرات الفنية التى يملكها الانسان وقيمته الجمالية التى صنعها لتتوافق مع مجالات الطبيعة التى تحوطه وأسباب الحياة التى يعيشها · يعبر بها عن وعى وبارادة حرة فعالة ، عن موقفه الانسانى من تجربة الوجود وتشتمل على التجربة الحسية والادراك الفكرى والنظرة التأملية والتذوق الجمـالى والاحساس الشاعرى وتحقق فى النهاية صورة تكاملية عن شخصية المجتمع تعبر فى نفس الوقت عن الثراء النفسى والفكرى للمجتمع · تجمع بين التراث الذى توارثه خلال الحقب التاريخية التى مر بها المجتمع ، وبين التجربة الحية المستمرة التى يصوغ نتائجها فى حياته الحـاضرة يزيد بها رمنيا قوة البناء الاجتماعى ·

فالمأثورات الشعبية تعمل على تأكيد الروابط الاجتماعية كمـــا أنهـــا تؤكد القيم الروحية والفـــكرية للمجتمع وتكشف خـــلال أدائها وممارستها عن المفاهيم والمقـــولات الاخلاقية والدينية والاجتمـــاعية التى يعتنقها أبنـــاء المجتمع ·

المأثورات الشعبية بين النغم والكلمة واللون

تتعدد أنماط المأثورات الشــعبية وتتنوع طرزها بتعدد وتنــوع وســـائل التعبير التى يستخدمها الانسان ما بين تعبير أدبى ، يعتمـد على الكلمة الشــفاهية ، مصاغة فى قصة أو حكاية أو تكون مثـلا دارجا وحكمة سائرة أو تشكل لغزا يثير فى ذهن السامع رؤى ذكية لواقع الحياة · فهى تبين أو تشير الى تجربة مر بها غيره ، وخبرة اكتسبها انسان آخر أو ترمز الى موقف انسانى ·· وقد تكون الكلمة منظومة فى شعر أو أغنيـــة تضفى على التعبير الادبى طابعا فنيـا وسمات متميزة وتعطى من خلال النغم والايقاع شكلا تعبيريا، فيبدع ألحانا ويركب ايقاعات متداخلة بسـيطة أو معقدة ، تعبر عن خفقـــات وجدانه المتآلف مع الوجود الانسانى الذى يعايشه ، والطبيعة التى يشتمل عليها وجوده فتخرج موسـيقاه متجانسة مـع ظروف الحياة التى يعيشها والسلوك الاجتماعى الذى يلتزم به ·



وقد تكون وسيلة التعبير فى الابداع الفنى الشعبى ، غير الكلمة والنغم والايقاع . الخط والكتلة والمسطح اللونى يستخدمها فى تشكيل طرز وأنواع ابداعه الفنى ، فى تكوين وحدات تشكيليةتتميز بها فنونه التشكيلية والتطبيقية فيقدم بوسائل أخرى صورا من تذوقه الجمالى وتحدد ملامح ابداعه الفنى · بجانب الكلمة والنغم والايقاع والموسيقى ، والخط والكتلة والمسطح اللونى ، يعبر الانسان عن أحاسيسه ومشاعره ، بالايقاع الحركى، يكون به حركات راقصة تجمع بين الايقاع التعبيرى والفن التشكيلى ، من حيث أن الحركات الراقصة هى ايقاع مطلق . وتشكيل كتلة متحركة فى الفراغ ، تتخذ أوضاعا متعددة ومتجددة بما يقدمه الراقص من حركات حية سريعة أو بطيئة ، مع ما يستخدمه الراقص من أدوات أو آلات تساعد على التشكيل الفنى للحركات الراقصة وما يرتديه من أزياء تعطى تكوينا عاما للرقصة . وتشكل بألوانها وأدوات الزينة المصاحبة لها لوحات حية نشيطة ، مثله فىذلك مثل الفنان التشكيلى الذى يشكل لوحات فنية أو كتلا من النحت متعددة الاوضاع والاشكال. أو كما يشكل الفنان المعمارى كتلا ثابتة من البناء الجميل · وقد نلاحظ أحيانا ارتباطا واضحا بين شكل العمارة والنحت فى المجتمع وشكل حركات الراقصين والتكوين العام للمرقصات ، يرتبط ذلك من ناحية أخرى بالعادات والتقاليد والمعتقد الدينى لكلمجتمع. هذه الاشكال المختلفة من الابداع الفنى الذى يمارسه الانسان فى حياته اليومية الجارية . سواء كان ذلك من الفنون القولية التى تعتمد على الكلمة ، أو الفنون التشكيلية التى تعتمد على الخط والكتلة واللون هذه الاشكال الفنية المتعددة ، يبدعها الفنان الشعبى تبعا لقواعد الحياة والعرف الشائع بين أبناء المجتمع · يلتزم فى ابداعه بما هو سائد فى مجتمعه من مقولات فكرية وأنماط السلوك الاجتماعى السوى ·

هذه الاشكال المتنوعة من المأثورات الشعبية والابداع الفنى حينما يمارسها الانسان العادى ويستخدمها فى حياته اليومية الجارية تلقائيا. كثيرا ما تكون متداخلة فى وحدة تكاملية . فترتبط الاغنية مع الحركة الايقاعية المصاحبة لها · وتشترك الحركة الايقاعية مع الزى الذى يرتديه الانسان أثناء الايقاع الحركى فيعطى تعبيرا فنيا أكبر وأشمل يتناغم مع الايقاع المصاحب للغناء ، كما يأتلف الايقاع مع اللحن الموسيقى المصاحب للرقص وتتناغم ايقاعات الأزياء مع ايقاعات الرقص والغناء وقد نلمس كذلك تشابها بين الوحدات الزخرفية التى يزين بها الفنان الشعبى آلاته الموسيقية والوحدات الزخرفية التى يزين بها ثيابه · بل قد تتماثل هذه الوحدات مع الوحدات المنقوشة على واجهات البيوت والبوابات الخشبية ، وقطع الأثاث والادوات النفعية داخل البيت · فتقدم كلها معا شكلا عاما يعبر عن الطابع الفنى للمجتمع وتتكامل فى نفس الوقت مع وعى الانسان لموقفه على أرضه وارتباطه بتراثه الحى وما ترسب فى أعماقه من قصص السابقين وأساطير الاولين ·

المأثورات الشعبية والاصالة الفنية

هذه الجوانب المختلفة من الابداع الشعبى الفنى المتكامل ، حينما نحافظ عليها انما فى واقع الامرنحفظ بها القيم الجمالية والخصائص القومية التى صنعها المجتمع خلال الاجيال المتعاقبة وحينما نسعى الى تنميتها وتطويرها فانما نسعى الى الكشف عن مجالات جديدة لالهام أصيل ينبثق فى الوعى الاجتماعى للجيل المعاصر وما يليه من أجيال ، الهام ينبع من واقع الخصائص القومية ، تؤكد له احساس الانسان وتذوقه لما تزخر به حياته من ثراء فنى ، وادراك عام بكل ما فى مجتمعه من قيم فاضلة ·

بدراسة عناصر الابداع الشعبى وتحليل مضامينها على أسس علمية يمكننا أن نكشف

الغطاء عن أروع ماعرفه الانسان من تجربة حية وخبرة شـــفاهية صنعها وعاشها خلال حقب الزمان ، ونقدم عن طريقها مجـــالات فسيحة لابداع جديد لفنـــانين محـــدثين ، يدركون مســـئوليتهم الفنية ازاء مجتمعهم ، فيــخرج ابداعهم الجديد معبرا عن أصالة القديم ومكتملا بطرق التعبير الفنى الحديثة ليكون العمل الفنى الجديد هو تعبير حديث عن مزاج المجتمع فى نهضته الحديثة • يجمع بين القديم فى أصالته والحديث فى روعته •

وللشعوب العربية مأثوراتها الشعبية

واذا تأملنا مأثوراتنا الشـــعبية العربية ، سنجدها تمتد الى آفاق بعيدة فى غور الزمن• وتنطلق الى بحات واســـعة على امتداد المكان راسخة بأوتاد قوية عميقة من التراث متماسكة بأواصر الحضارة •

لقد أعطى الانسان العربى للمجتمع الانسانى العالمى ، الكثير من المعرفة . وفتح طاقات كبيرة فى الادراك العام لموضوعات الحياة انبثقت منها اشعاعات المعرفة وسطعت من خلال ما حفظه ، وحافظ عليه من التراث الانسانى، فيما نابضة بقدرات الانسان الخـــلاقة وتقـاليد السلوك الانسانى السوى وظلت فنونه وخاصة فنونه الشعبية ، شكلا من أشكال هذا التعبير المستمر الذى يوضح الكثير عن قدرات الانسان العربى فى اعطاء الحياة سمات جمالية وتذوقا شاعريا سواء كان ذلك فى البادية أو على شاطىء البحر، فى الوادى الخصيب أو أعلى الجبـــال •• فى المدينة وحياة الحضر •• فى فترات الراحة أو ساعات العمل فى أوقات العسر أو اليسر، يقدم دائما كل يوم ، شـــيئا جديدا يزيد من ثراء الحياة ، يعمق سعادته وسعادة غيره ، يصنع حياته وفق ارادته ، ويصـــوغ خـلال ممارسته بهذه الحياة أجمل ما عرفه التراث الانسانى من أشـكال الابداع الشـــعبى • فالكلمة الحلوة وصانعها ، والشعر المتناغم مع ايقاعات ركب الحياة ، هو مبدعه والحكاية الفنية ذات البناء الدرامى والتصوير الواقعى هو مؤلفها . يجمع فيها بين سحر الاسطورة وتخيـلات الواقع . يصور من خلالهـــا أحـداث البطولة ، وروح الفروسية ، وصور التعاطف الانسانى النبيل، ومواقف الحب الخـالدة • ومن الخط المتكسر شكل وحدات زخرفية تعتبر ســمات أساسية فى الفن العربى سواء فى نقشه على الخشب أو تكفيت المعادن أو فى النسيج • بهذه الوسائل وغيرها من وسائل التعبير الفنى عبر الانسان العربى عن احساسه العميق بالوجود الانسانى داخـل ذاته أو خارجها ، عن فكره وتأملاته ، وتجريده للواقع المحسوس واعطاء التـجربة المـادية مفـــولات فكرية وأخلاقية واجتماعية تتوافق مع ايقاع الحياة بفوق بابداعه المستمر حـــدود الزمان وينطلق بقيمه خارج حـــدود المكان • فقد حمل الانســـان العربى منذ زمن بعيد مسئولية صنع الحضارة والحفاظ عليها، يعطى دائما أكثر مما يأخذ ، وحينما يأخذ ، فانمـــا يأخذ ليعطى من جديد شـــيئا أفضل وأعمق . يعلى به قيمة الانسان . ويحقق كيانه ككائن يفوق سائر الكائنات •

ظلت المنطقة العربية منذ القدم ، مجالا رحبا لالتقاء حضارات انسانية وثقافية متعددة • من هذه اللقاءات بزغت معـارف متنـــوعة وطرز وأنماط من الفنون متميزة ، متأثرة بثقـافات وفنون المجتمعات التى التقت بها الثقافة العربية سواء خلال رحلات التجارة أو الحرب• وتأثرت ثقافتنا وفنوننا بصـفة عامة بثقـــافات وفنون البلاد المختلفة •

الاغانى الشعبية وروح الشعب

وليس من شك فى أن الأغانى الشعبية تعد مقياسا من مقاييس التعرف على ذوق وحضارة الامم ، كما انها صورة مباشرة من صور التعبير عن المشـــاعر الاجتمـــاعية والوجدان الجمعى للشعب • كما انها مصـــدر هام من مصادر التعرف على التراث الشعبى الادبى ، وموضوع هام فى الدراسات الفولكلورية ، لما تتضمنه من

تصوير لفكر ووجدان الامة • فالأغاني الشعبية تؤدي كضرورة من ضروريات الحيـــاة اليومية للمجتمع ، كمـــا تســتخدم الاغاني الشعبية كوسيله من وســـائل التعرف على المســتوى الفكرى للمجتمع من خــلال تركيباتها اللغوية والادبية وتآلفها اللحنى وتداخــل ايقـــاعاتها الصوتية والموسيقية • ونظرا لما تؤديه الاغنية الشعبية من وظيفة اجتماعية بطبيعتهاـ كتعبير مباشر عن الممارسة اليومية للحياة ، يهتم بها علمـــاء الاجتماع ودارسو الاتجـاهات الذاتية للشعوب ، والمتخصصون فى اللهجات وعلوم الموسيقى • فالاغنية الشعبيه تجمع فى داخلها بين قيم الشـــعب المتــوارثة وأسلوب معايشة حاضرة وتطلعات مستقبلة تعبر فى نفس الوقت عن عادات وتقاليد المجتمع بمـا تحتــويه من مقولات أخلاقية وروحية وفلسفية • ومن خلال دراستها نتعرف على النظرة التأملية للشــعب وتجربته العملية فى صــنع الحيــاة واعطائها فيما تؤكد وجوده الانسانى وفق ارادته وظروف البيئة التى تحوطه ، وما يضفيه الانسان من تطور خلاق لجوانب الحياة فى مختلف المراحل التى مر بها المجتمع •

فالاغنية تتكون من كلام منظوم ولحن موسيقى وايقاع خصائص الاغانى الشعبية • ويتشكل أداء الأغنية حسب ظروف ممارستها أو ايقاعات الكف أو صوت الآلات المصاحبة للاداء وظروفه ومناسباته • كما تقوم الآلات المصاحبة للاداء بدور أساسى فى تنوع الشكل الغنائى • كما تحدد مناسبات الحيـــاة الاجتماعية اليوميـــة للشعب شــكل الأداء وطريقته • فمثــلا أغانى العمل يحدد طريقة أدائها شكل ووسيلة العمل نفسه • لان طريقة العمل تحدد حركة التنفس• بين بطىء وسريع وعميق • وبالتالى تحدد حركة الشهيق والزفير شكل التقطيع الصوتى الذى هو أســـاس الأداء الغنائى • وحركة التنفس تتنوع تبعا لسهولة العمل أو صعوبته كما أن كيفية الحركة أثناء العمل تساعد على أن يكون الأداء الغنائى عاملا مســـاعدا وهاما فى نفس الوقت لاعطاء الجهد المبذول فى العمل استجابة نفسية لدى العاملين،فيخفف الاحساس الشاعرى عناء العمل ومشقته •• وتعطى كلمات الاغنية بما تحمل من دلالات ومعان بهجة لدى الانسان تبدد من كيانه الاحساس بالتعب •

من الملاحظ أن كلمات الاغانى نفسها يختارها الفنان الشعبى بدقة وعناية حتى تكون الدلالة التى تحملهـــا الـكلمة والمعنى الذى تتضمنه متجـــانسة مع ظروف الأداء ، بذلك تتنوع الاغانى بتنوع مجـــالات الأداء • فالاغانى التى يرددها البحرة أثنـــاء التجديف تختلف لفظا ولحنا عن الاغانى التى تردد أثناء انزال أو رفع الشراع أو جر المرساة •

والاغانى التى يرددها فرد واحـد يقـــوم الآخرون بالاستماع اليها تختلف عن تلك التى يقوم شخص واحد بغناء فقرات منها ثم تشاركه المجمـــوعة فى ترديد مقاطع معينة منها • أو بترديد فقرة خاصة • كما تتباين هذه الاغانى عن تلك التى تؤدى جماعيا ولا يظهر فيها دور الفرد واضحا •

ومن الاغانى ما يصاحب الرقص أو بالعكس اذ يصاحبها الرقص ، فنجد هذه الأغانى تصاغ لتتفق مع حركة الراقصين ، واللحن والايقاع المصاحبين للراقصين • فيـكون للاغنية الدور الاساسى وللرقص دور مكمل أو بالعـكس •• وقد يتداخل هذا مع ذاك فتكون الاغانى نفسها مرتبطة ارتباطا وثيقا بالحركة الراقصة وقـد يقـــوم كل بدور مستقل رغم الاشــتراك فى مناسبة الأداء وذلك مما نلاحظه أحيانا فى أغانى رقصات العرضة يبدأ المغنى بالغناء ثم تبدأ بعد ذلك الحركات الايقاعية أو يبدأ الرقص ثم تردد الاغانى •

ومن الاغانى ما هو غير هـذا أو ذاك • فهو غناء فردى • يؤديه الانسان فى لحظات انفراده مع نفسه فى مركبه الصغير حينما يخرج للصيد أو فى سيره ، يردده لاضفاء البهجة على الحياة

وتبديد الوحشة والشعور بالوحدة والصمت • وقد يكون مناجاة ذاتية أو مناجاة لطفل رضيع كتلك الاغانى التى ترددها الامهات فى تهنين الاطفال • ومنها ما هو مجرد ترانيم يتغنى بها الانسان منشدا حالته ومصورا مشاعره• سواء كان ذلك عن شوق عميق لمحبوب أو حزن دفين لفراق عزيز أو دعاء للسماء • أو أمنيات يطلقها كأهازيج •• ومنها ما يكون متتاليات لغوية تصاحب اللعب • أو لتثير فى ذهن السامع رؤى ذكية وتأملات سريعة لجوانب الحياة التى تحوطه •• يعبر بها فى لقطات سريعة صغيرة عن حياته كانسان ، والطبيعة التى يطالعها والبيئة التى يعيشها •

لذلك كان من الضرورى حينما ندرس الاغانى الشعبية أن نلتفت الى مناسبة اداء كل أغنية • من الذى يؤديها ، وما هى الآلات المصاحبة لها ، سواء كانت أدوات عمل أو آلات ايقاع أو آلات موسيقية وأن نتعرف على وظيفة الاغنية من الناحية الاجتماعية ، ودورها الثقافى فى التربية النفسية لأبناء المجتمع • ثم نحلل مقولاتها الاجتماعية بما تحمل من قيم وأفكار ، وندرك بالدراسة ، الشكل الفنى الذى يستخدمه الشعب للتعبير عن احاسيسه وخلجات وجدانه ورؤى مخيلته وواقع منطقه•

حينما نعرف شكل الاغانى الشعبية ومضامينها ، والدور الوظيفى الذى تقوم به فى اثراء حياة الانسان واعطاء ممارساته لجوانب العمل اليومى والحياة طابعا خاصا ، هو مزيج من فكر الانسان ووجدانه ، ذكريات ماضيه وأحداث حاضره ورؤى مستقبله ، حينما نعرف ذلك ، يكون فى مقدورنا أن نصنع شيئا جديدا يضيف لمأثورات الشعب الفنائية أنماطا جديدة تؤكد خطى الانسان فى طريق الحياة النامية وقيم الحياة الفاضلة • ويكون العمل الفنى الجديد هو تنمية واعية لما هو موجود وما كان موجودا من قبل ويحدد فى وضوح معالم الأداء الفنى للمجتمع • حينما نحقق ذلك ، تقوم صلة وطيدة بين ما هو قديم متعارف عليه ، وما هو حديث نهدف الى تأصيله • فتخرج أغانينا الشعبية ممتزجة بالقديم فى أصالته والحديث فى بهائه وروعته • معبرة فى نفس الوقت عن مزاج الأمة ، والواقع الجمالى الذى يعايشه المجتمع وتساعد على تحقيق البناء الاجتماعى الذى تسعى الى تحقيقه فى أبهج صورة وأصدق تكوين •

والفنان الواعى الحديث ، لا بد له أن يلتفت الى كل أشكال الأداء الفنى فى مجتمعه ، وأن يلتفت الى تنوع الأغانى تبعا لتنوع أنماط وطرز الحياة نفسها سواء كانت أغانى عمل ، مما يؤدى أو كان يؤدى فى البحر أو البادية أو مما هو شائع فى المدينة • وأن يتعرف على الأغانى التى تردد فى المناسبات العائلية ، فى الزواج وختم القرآن مثلا ، وركوب البحر لأول مرة أو فى مناسبات وطنية وقومية ودينية • أو مايردد فى ساحات اللعب أو حلبات الانس وحلقات السمر داخل البيت وخارجه ، ويستلهم منها ما يصوغه فى ابداع فنى حديث تتناغم فيه الاحاسيس والمشاعر مع العادات والتقاليد •• ويدور فى عمله الحديث الدور البطولى لمجتمعه حينما صنع حياته على أرضه فى تآلف فنى طروب تتوافق فيه ايقاعات الحياة مع تأملات الفكر •

فمسئولية الفنان الحديث فى مجتمعنا هى مسئولية مزدوجة : التعرف على القديم واعطاء الحديث فى صورة تكاملية ، وعمل انسانى جميل •

حينما نتحدث عن الاغانى الشعبية لابد لنا أن نلتفت الى الفرق بين الاغانى الشعبية بمعناها العام والاغانى الشعبية بمعناها الخاص• فالاغانى التى يرددها الشعب ومعلوم مؤلفها وملحنها هى أغان استجاب اليها الشعب وقبلها •• سواء انتقلت اليه عن طريق وسائل الاعلام أو عن طريق الترديد المباشر **مع صاحبها وهو مايمكن مجازا وصفها بالشعبية لانتشارها**

وذيوعها . أما ما هو من ابداع الشعب نفسه ـ مجهول مؤلفها ـ وقد تمتد الى أجيال متعاقبة فهى التى يمكن أن نصفها بالشعبية لانتمائها للشعب نفسه وهو موضوع الدراسات « الفولكلورية » كما أنها تمثل قطاعا هاما فى التراث الشعبى وتعتبر من أهم معالم المأثورات الشعبية « الفولكلور » . والاغانى الشعبية موضوع حديثنا هذا ، هى تلك الاغانى التى تدخل فى نطاق « المأثورات الشعبية » لا تلك التى تعتبر شائعة . والفرق بين هذه وتلك هو الفرق بين ما هو متوارث وشائع وغير معروف صاحبه ، ويعتبر الشعب صاحبه ، وبين ماهو مصنوع فى فترة معينة ومعروف صاحبه . فالفرق هنا مثله مثل الفرق بين المنتج والمستهلك أو المستقبل . فالاغانى الشعبية الاصيلة والفولكلورية هى من نتاج الشعب نفسه وتنتمى الى جماعة الشعب قد أبدعها فرد ما ولحظة الابداع الفردى كانت هى نفسها لحظة التبنى الجماعى للشعب ، نماها وطورها وتناقلت من جيل الى جيل ، وكل جيل يضيف شيئا أو يحذف أشياء . فالاغانى التى أبدعها الشعب وسواها عملا فنيا متكاملا يعبر عن خصائص ومزاج الامة هى الاغانى الشعبية . أما تلك التى تقبلها جمهور المستمعين رغم شعبيتها فانها تعبر عن مزاج معين فى فترة محدودة ، قد تمتد أو تقصر .

أما الاغانى الفولكلورية التى تنتمى الى الابداع الشعبى فهى تلك التى استمرت على مدى واسع ، وأصبحت تمثل نتاج الجماعة الانسانية فى مجتمع ما . كما توجد أغان معلوم مؤلفها وملحنها ، تعتمد على جوانب من المأثورات الغنائية ، ولكنها خضعت لعمليات تطوير أو تغيير فى نصها أو لحنها . هذه الاغانى هى بالفعل أقرب أنواع الاغانى الى الاغانى الشعبية . فهى تعتمد على ما أبدعه الشعب أصلا ، ثم ما أضافه أو أضفاه الفنان من تجديد . هذه الأغانى رغم أنها ليست من نتاج الشعب ، الا أن المهتمين بالدراسات الفولكلورية يتقبلونها ، من حيث أنها تعتمد على جوانب من المأثورات



الشعبية ، وتسعى الى تاصيل الجديد بأسس من الابداع الشعبى القديم الأصيل ٠

جدير بالملاحظة أن ننتبه الى أنه حينما نذكر الاغانى الأصيلة ، لا نقصد بها أنها أغان قديمة قدما زمانيا فحسب أو أن صاحبها قد غفل التاريخ عن الاحتفاظ باسمه أو أن الشعب تناسى صاحبها فغفل اسمه ، أو انها كانت شائعة فى الماضى ثم توقفت عند حقبة معينة من الزمن أو فى مرحلة من المراحل ، ونسعى نحن الى احيائها من جديد ٠ ليس هذا هو المقصود بلفظ « الاصيل » ٠ فالأصالة فى الابداع الشعبى لا تعتمد على البعد الزمنى للعمل الفنى ولكن تعتمد أساسا على أسلوب التعبير والخلق الفنى الذى استخدمه الشعب ، يجمع بين النظرة الفكرية للمجتمع، والحساسية الوجدانية التى يتمتع بها الشعب ٠ هذا الاسلوب « الشعبى » فى التعبير والخلق الفنى أبدعته الاجيال المتتابعة ، كل جيل صنع فيه شيئا وصاغ منه عملا مكتملا الى أن سواه بشكله الراهن ، يكتسب من كل جيل حيوية واستمرارا ٠ هذه الحيوية وهذا الاستمرار هما من الصفات الاساسية الرئيسية لموضوعات ومواد المأثورات الشعبية بصفتها ابداع حى نشيط مستمر ٠ كان موجودا فى الماضى ولا يزال يمارس فى الحاضر ويحمل مقومات اجتماعية تنبىء باستمراره فى المستقبل ٠ أما ما كان ولم يعد بعد كائنا ، ما كان فى الماضى ولم يستمر للحاضر ، فهو من موضوعات الدراسة التاريخية ، ومجال من مجالات البحث فى التراث الشعبى لا المأثورات الشعبية ، **فالمأثورات الشعبية مادتها ما كان موجودا فى الماضى وما زال يمارس فى الحاضر وان أصابه بعض التغيير ٠ بتقدير أن الحياة الاجتماعية فى تغير مستمر فالمأثورات الشعبية بطبيعتها ، مادة حية ، مستمرة جارية ، تنمو بنمو المجتمع لا فضل فيها لجيل سابق على جيل لاحق ، ولا يتميز فيها جيل لاحق على جيل سابق ، فالكل يصنع حلقة متكاملة هى الشكل النهائى للعمل الشعبى الفنى ، أبدعها الشعب تلقائيا يصور من خلال موضوعاتها قصة الحياة على أرضه ٠ وتحمل قيمها عناصر من مقومات وجوده الانسانى الحى النشيط ٠** فالابداع الشعبى ـ وهو موضوع علم الفولكلور ومادة المأثورات الشعبية ـ هو عمل حى مستمر ، يعبر عن ذات المجتمع واتجاهاته الذاتية بأسلوب فنى خاص ٠ يتوافق مع التراث ويتناغم مع البيئة ٠ لذلك كان علم المأثورات الشعبية فى حاجة دائمة الى علم التاريخ والاجتماع ، كل له منهجه وأسلوب دراسته ، وكل يشترك فى موضوع واحد ، هو الانسان هذا يدرس قصة الانسان وذاك يتعرف على أشكال السلوك الاجتماعى ٠ ودارسو المأثورات الشعبية يسعون للتعرف على مضمون الابداع الفنى وأساليبه واشكاله ، فى محاولة للكشف عن الخصائص الذاتية والقومية للمجتمع ٠ فالمأثورات الشعبية هى تعبير عن ذوق المجتمع وخبرته ، وتجربته الحية ، وقدراته فى اعطاء الحياة طابعا فنيا متميزا ، فالمأثورات الشعبية، ابداع فنى ، مع كونها ممارسة ضرورية وتعبير تلقائى لذلك ، حينما ندرسها لا بد لنا أن نلتفت الى دورها الوظيفى فى المجتمع ، اذ أنها ليست بمعزل عن سائر مجالات العلوم الانسانية ، مرتبطة ارتباطا وثيقا بالخصائص القومية والتاريخ الأصيل للمجتمع ومادتها الشفاهية هى موضوع من موضوعات الدراسات اللغوية والصوتية تساعد فى التعرف على المجال الجغرافى لانتشار النصوص الشفاهية واللهجات ٠ ومن الطبيعى أن تكون الاغانى موضوعا من موضوعات العلوم الموسيقية ودراسة تاريخ الآلات الموسيقية وامكانياتها الفنية ، لما للآلات من دور أساسى فى تكوين الالحان المصاحبة للاغانى ٠ فالاغنية تجمع بين الكلمة المنظومة واللحن الموسيقى ، بأنغامه وايقاعاته ، سواء كانت مركبة فى لحن بسيط مفرد أو لحن تآلفى متداخل النغمات والايقاعات تؤدى بمصاحبة آلات او يؤديها انسان واحد بمفرده أو يشترك مع مجموعة بشرية فى أداء جماعى متكامل أو يقوم بالأداء فرد واحد وبصاحبه أداء جماعى ٠

هذه العلوم الانسانية التى ذكرناها ، هى علوم مساعدة لدارسى الفولكلور • وحينما يتناول دارسو الاجتماع أو اللغة أو الصوتيات أو اللهجات أو التاريخ أو غير ذلك من العلوم التى تهتم بالانسان ككائن حى مفكر فانما يتناول كل دارس للمادة الشعبية من خلال زاويته العلمية ومجاله الخاص ، ومن خلال تفسيرات كل علم يجد الباحث الفولكلورى مادة تساعده فى التعرف على كوامن الابداع الشعبى • سواء فى طرق التصنيف أو التحليل أو الكشف عن المؤثرات المختلفة فى مواد المأثورات الشعبية • وارتباط المادة الابداعية بدورها فى المجتمع • فمثلا أغانى العمل تختلف باختلاف أشكال العمل والادوات المستخدمة فيها • فمثلا الاغانى التى تردد فى الزراعة تتنوع بتنوع نوع العمل من حرث وبذر ورى وحصاد ـ كذلك بالنسبة لأغانى المناسبات العائلية تختلف باختلاف المناسبة فأغانى الخطبة غير أغانى عقد القران والاغانى التى تردد فى حفلات الزفاف تختلف عن هذه وتلك ـ ومنها ما يردد فى المناسبة ككل وقد يردد فى غير هذه المناسبة مما هو تعبير اجتماعى عن الفرح، فرح الانسان بالحياة • لذلك كان من الضرورى عند بدء أى دراسة لأى مادة من مواد المأثورات الشعبية ، تصنيفها تصنيفا علميا حتى تكون المواد المتشابهة كل مع بعض • سواء كان التصنيف حسب الموضوع الذى يدور حوله الابداع الشعبى فى المادة التى ندرسها أو حسب وظيفته الاجتماعية ومناسبة أدائه ، أو تبعا لنوعية المؤدى ، رجالا أو نساء أو أطفالا ، أو حسب التقسيم الاجتماعى لفئات كل منهم • وقد يكون التصنيف الاساسى للاغانى الشعبية حسب انتشارها فى قطاعات مكانية وجغرافية • ثم تقسم المادة المجموعة من كل منطقة حسب نوعيتها وموضوعها • أو تبعا للفترة الزمانية التى ظهرت أو انتشرت فيها • هذا التصنيف العام ، مرتبط اساسا بطرق التحليل واستخراج العناصر الاساسية فى كل مادة شعبية • فمثلا فى ميدان الاغنية الشعبية نجد أن كثيرا من الاغانى متشابهة بدايتها وأحيانا خاتمتها • ولكن تختلف فى تركيبها العضوى وموضوعاتها الاساسية • وهذا مما يشكل صعوبة كبيرة لو رتبنا الشعبية حسب مطالعها وبداية كل أغنية • لذلك كان من الافضل تصنيف الاغانى الشعبية أو الحكايات الشعبية حسب موضوعاتها الرئيسية بعد استخلاص عناصرها الاساسية • فلاعمال الفنية التشكيلية تصنف حسب موضوعاتها الرئيسية عمارة وأزياء وأدوات نفعية مثلا ثم يصنف بالتالى كل نوع حسب عناصره الرئيسية فى وحداته الزخرفية • وكذلك بالنسبة للالحان ـ تبعا لنوعية الألحان ثم طبقا للحركة الاساسية فى اللحن (الموتيف) وفى الحكايات نفس الشيء تبعا للموضوع العام ثم طبقا للتقسيم الدقيق للعناصر الاساسية التى تشكل الاحداث المحورية فى القصة أو الحكاية • وفى الاغانى نفس الشيء • والتصنيف حسب العناصر الاساسية يحتاج منا أولا التعرف على كيفية استخلاص العناصر الاساسية التى تعتبر محور العمل الفنى • وهذا يحتاج الى ادراك تام بشكل الحياة التى يعيشها المجتمع والعرف عن الدلالات السحرية الموجودة والدور الوظيفى لمواد الابداع الشعبى فى الحياة الاجتماعية • ولو تابعنا حديثنا عن الاغانى الشعبية كمثل من مواد الابداع الشعبى نجد أن للأغنية الشعبية كغيرها من مواد الابداع الشعبى الفنى ، كفايات متعددة • فهى ليست مجرد « شىء قديم » له قيمة تاريخية • أو « منتشرة وشائعة » أو أنها «صادقة» فى التعبير أو من «التراث المنقول» أو توصف دائما من « التربة الاصيلة» أو من «الماضى» أو أنها ابداع تلقائى « غير مصنوع » ، وأنها فن « أصيل » وانتاج «طبيعى» وعمل «شعبى» • فهى ليست هذا وذاك بل كل ذلك معا • هى امتداد وجريان مستمر لخصائص الشعب ، مما هو صادق بالفعل وأصيل وقديم بالطبع • وتعبير أساسى لتصوير الكيان الانسانى فى مكان ما • وفى كل مكان صنع فيه الانسان شكلا من أشكال الحياة كما يعيشها ويعايشها ويضيف اليها من ذاته شيئا كبيرا يكسبها قيمة وجمالا •

مجال دراسة المأثورات الشعبية

والمجال الهام لدراسة مواد المأثورات الشعبية هو :

أولا : جمع النصوص الشعبية من بين رواتها وحفظتها ، فى مناسبتها المختلفة ، ثم تصنيفها تبعا لنوعية النصوص ومجالات آدائها .

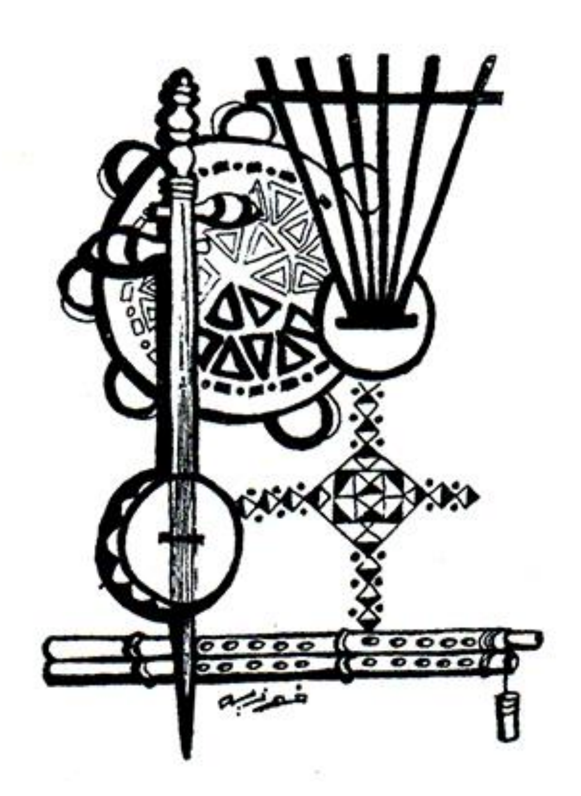
ثانيا : التعرف على منشأ هـذه النصوص وأصالتها ، سواء تبعا لانتشارها وانتقالها من مكان الى مكان ومحـاولة تتبعها جغرافيا مع التعرف على الفترة التى ظهرت فيها أو انتشرت وشاعت فيها . مع محاولة التعرف على المجال الجغرافى التـاريخى والبيئة الاجتماعية التى وجدت وانتشرت فيهـا . أين ومتى ظهرت ؟ أين ومتى انتشرت ؟ أين هى منتشرة حاليا ؟ وبين من هى شائعة ؟

ثالثا : تحليل النصوص المجموعة وتصنيفها تبعا لمجموع النصوص المتشابهة حسب وحدة الموضوع أو المكان وتبعا للعناصر الاساسية .

رابعا : ادراك المؤثرات والتغـيرات التى حدثت فى النص الأصلى بالنسبة للنص الشائع حاليا .

خامسا : معرفة القيمة الفنية والجمـالية للنص ، من حيث البنـاء الفنى ، ثم من حيث الدور الوظيفى الذى يقوم به فى المجتمع . أو من حيث دوره كوسـيلة من وسـائل الترابط الاجتماعى .

هذه الجوانب العـامة فى دراسة المأثورات الشعبية تتطلب أساسا مهارة علمية فى جمع المادة الشفاهية ميدانيا من بين رواتها على أسس منهجية وبطرائق البحث الحديثة ، حتى يمكن الكشف ـ فى صدق ودقة علمية ـ عن القيم الفنية التى يحتويها الابداع الفنى للشعب ، سواء كان ذلك فى مجال الأغنية أو اى مجال



آخر من الابداع الشعبى . ولقد وضع علماء الفولكلور طرائق للبحث الميدانى تساعد الباحثين فى دراسة مواد الابداع الشعبى دراسة موضوعية ، وبنظرة علمية فاحصة .

فالباحث فى ميدان الفولكلور مثله كمثل الباحث فى أى علم من العلوم الانسانية بصفة عامة ، ولكن تواجهه صعوبة مباشرة من حيث تعامله مع مادة حية شفاهية . هى من نتاج المجتمع ككل ، ومنها ما يتناقل أو يتشابه فى مجتمعات متعددة . لذلك كانت طرق التصنيف الحديثة ، تقوم على أساس تصنيف العناصر الاساسية للابداع الشعبى بمختلف طرزه . فى الادب أو الموسيقى أو الفنون التشكيلية .

هذه الطريقة الخاصة بتصنيف العناصر الاساسية (الموتيفات) تعتبر من أهم وسائل تسهيل الدراسات المقارنة كما أن الجهود التى تبذل فى اعداد أطالس فولكلورية توضح أماكن انتشار الظاهرات الفولكلورية طبقا لعناصرها الاساسية ، تعتبر مادة ميسرة تساعد الباحثين على ادراك مجال انتشار الظاهرات الفولكلورية وتنوعها والتغيرات الحادثة عليها ، وذلك بالرؤية المباشرة فى أسرع وقت وبأدق وسيلة .

فالمأثورات الشعبية ، رغم ارتباطها بواقع الحياة فى بيئة معينة ، الا أنها فى واقع الامر انتاج انسانى عام ، تتناقل بعض عناصره من مجتمع الى مجتمع بانتقال الانسان نفسه . وتتشابه بعض موضوعاته بتشابه الظروف الطبيعية والحياة الاجتماعية ومكونات البيئة فى مجتمع وآخر . ولقد كانت المأثورات الشعبية وما زالت شكلا من أشكال التعرف على خصائص كل مجتمع . ووسيلة من وسائل الكشف عن القيم الحضارية التى صاغها الانسان عبر الحياة . ودور كل مجتمع فى اعطاء الحياة الانسانية قيما حضارية ومقولات انسانية ، ساعدت على أن يكون الانسان سيد موقفه على أرضه ، ومتآلفا مع الطبيعة ان لم يكن مسيطرا عليها ، بعد أن كان خاضعا لها .

فالمأثورات الشعبية هى من نتاج الخبرة الانسانية تعبر عن القدرات الخلاقة للانسان فى مجتمعه . لذلك كانت ثمة صلة وطيدة بين العلوم الانسانية وعلم الفولكلور وخاصة علم « الانثروبولوجى » بفروعه الثلاثة ذلك العلم الذى يدرس الانسان من حيث تكوينه الطبيعى والثقافى والاجتماعى ، وعلم الاثنولوجى الذى يستخلص النتائج النظرية عن الحياة التى مارسها الانسان وعلم الاثنوجرافى الذى يهتم بالتعرف على أشكال الحياة التى يمارسها الانسان .

ولقد انعكس ذلك على أسلوب تكوين متاحف الفنون الشعبية اذ أصبحت متاحف اثنوجرافية تهتم بصفة خاصة بالمواد الفولكلورية . فلكى نفهم فنون أى شعب لا بد لنا أولا أن نتعرف على شكل الحياة التى مارسها هذا الشعب والاطار المادى لأشكال العمل والحياة حتى نتبين من خلاله البواعث والأسس النفسية للابداع الفنى لدى المجتمع . فالفنون الشعبية تنبع من خلال ممارسة ضرورات الحياة .

وفى مجتمعنا العربى اتجهت البحوث العلمية نحو هذا الاهتمام العلمى الحديث فى دراسة الفنون الشعبية . واهتمت الحكومة العربية بتشجيع الدراسات والبحوث العلمية والفنية فى هذا الميدان الخصب من التراث القومى . وفى شهر فبراير سنة ١٩٦٧ أصدرت اللجنة الثقافية بجامعة الدول العربية خلال دورتها العشرين التى عقدت فى القاهرة . توصية خاصة تنص على أن تهتم الحكومات العربية بانشاء المتاحف الاثنوجرافية والاثنولوجية العامة والخاصة ، التى غايتها الاهتمام بالحضارة المادية ، ودراسة الحالات الاجتماعية والمحافظة على تراث الفنون الشعبية « الفولكلوريه والزخرفية واجراء تسجيلات عن التراث الموسيقى .

صفوت كمال



أمنا الكبرى

دكتورة نبيلة ابراهيم

قد يبدو الفرق واضحا بين استمتاع الطفل بحكاية شعبية أو خرافية ، واستمتاع دارس متخصص بها . فالأول يجد منها تلبية لخياله المتدفق من ناحية ، وتلبية لاحتياجاته النفسية من ناحية أخرى . والدارس يستمتع بها حينما يكشف عما فيها من معان عميقة تظهر في شكل خيالات وصور مبعثها اللاشعور الجمعي . ومع ذلك فان الاثنين يلتقيان في النهاية حينما يكشف لنا الدارس عن سر استمتاع الطفل بحكاياته ، حينما يترجمها الى حقائق كبرى يستمتع بها الصغير باحساساته اللاشعورية ، ويستمتع بها الكبير في الوقت نفسه بعد أن يتبين أنها تعكس تجارب نفسية يخوضها وان كان يجهل كنهها .

فكثيرا ما تحكى حكاياتنا الخرافية عن أمنا الغولة أو عن الغول بصفة عامة . ولكن أمنا الغولة يغلب ذكرها في الحكايات الخرافية . كما أن هذه الحكايات كثيرا ما تحكى عن النبع أو البئر اللذين يلعبان بسحرهما دورا مهما في حياة البطل . كما تحكى عن الحيوان الخير مثل البقرة أو الحصان ، أو عن الحيوان المهول ، أو عن الشجرة الطيبة التي تمد البطل بالنصيحة والخير . وتكاد تجتمع هذه الرموز في حكاية خرافية مصرية ، لا تزال تعيش على أفواه الشعب حتى اليوم .

فتاة تقابل الباذنجان

وتحكى هذه الحكاية ان الأم كانت ترسل ابنتها لتتعلم الحياكة عند جارتها . ثم توفيت الأم . (وفي رواية إخرى أن الابنة اشتهت ملابس جميلة عند هذه الحائكة ، وطلبت منها أن تعطيها اياها ، ولكن الحائكة اشترطت عليها ان تقتل أمها في مقابل حصولها على هذه الملابس فقتلت البنت الأم) . وظلت الحائكة تتودد الى الابنة لكي تلح على أبيها أن يتزوج بها . ومالبثت الحائكة أن أصبحت زوجة أب قاسية وازدادت زوجة الأب قسوة بعد أن أنجبت ابنة دون الاولى جمالا . ولم يكن للابنة المسكينة من صديق مخلص بالبيت سوى بقرة تمنحها لبنا دافئا يزيدها جمالا وروعة فاغتاظت زوجة الاب واصطنعت المرض الخطير الذي لم يكن ليشفيها منه سوى أكلها لكبدة بقرة لها صفات بقرة ابنة الزوج ، فقرر زوجها أن يذبح البقرة خضوعا لرغبتها . وأسرت البقرة الى الابنة - قبل أن تذبح - ألا تحزن ، لأنها اذا هي دفنت عظامها في التراب، فسوف تنبث منها شجرة طيبة ترعاها وتقدم لها الخير ، كما أخبرتها أن لحمها سيكون طعاما شهيا لها ، يضفي عليها مزيدا من الجمال ،وسيكون في الوقت نفسه سما لزوجة الأب وابنتها ، يزيدهما قبحا وكآبة . وتسلت الابنة بهذا العزاء ودفنت عظام البقرة في التراب ، فنبتت منه الشجرة الطيبة التي دفعت الفتاة لأن تعيش فوق كل ألم . وازدادت زوجة الاب حنقا وغيظا فأرسلت الابنة الى أمنا الغولة لتحضر لها المنخل من عندها ، وهي على يقين من أن أمنا الغولة ستتخذ منها لنفسها طعاما شهيا . فأخذت الفتاة معها « القلة » لترتوى في الطريق ، وخرجت لتشق طريقها الى أمنا الغولة . وفي الطريق قابلت الورد الأحمر فطلب منها بعض الماء ليرتوى فروته ، فدعا لها قائلا : ربنا يجعل حماري في خديك ولا يجعلوش في عينيك » . ثم سارت فقابلت الباذنجان الاسود فسقته بناء على طلبه، فدعا لها وقال : « ربنا يجعل سوادي في شعريك ولا يجعلوش في خديك » . ثم قابلت بعد ذلك النخلة فروتها كذلك فقالت لها : « ربنا يجعل طولي في شعريك ولا يجعلوش في رجليك » . ثم سارت فقابلت نبات السمسم فروته كذلك ، فسمح لها بان تأخذ معها حفنة منه جزاء لها على فعلها . وبهذه الدعوات الطيبة ، وبحفنة السمسم سارت الفتاة في طريقها الى أمنا الغولة وقبل أن تعطيها الغولة المنخل ، طلبت منها أن تبحث عن القمل في رأسها وتأكله ، فأخذت الابنة تأكل السمسم بدلا من القمل ، وتمتدح القمل في أثناء ذلك . وسعدت أمنا الغولة بمسلك الابنة فأنزلتها في بئر ونادت : « يا بير يا بير لبسها غوايش كتير يا بير يا بير لبسها دهب كتير ! » ، الى ان اصبحت

الفتاة فى النهاية مزدانة بالذهب واللؤلؤ والماس ثم ناولتها أمنا الغولة بعد ذلك المنخل ، ورجعت الابنة تسرع الى بيتها فى مرح وسعادة . فقابلها ابن السلطان الذى أعجب بها وخطبها لنفسه . ودهشت زوجة الأب من رجوع الابنة سالمة بالمنخل بل ذهلت لتورد خديها وسواد شعرها المنسدل على كتفيها ، والذهب والماس يملآن صدرها ويديها . وقصت الفتاة قصتها الى زوجة الأب فرأت أن ترسل ابنتها الى أمنا الغولة ، لعلها تفوز بمثل هذه الغنائم . ولكن الابنة الثانية رفضت أن تسقى الورد فى الطريق وأن تسقى الباذنجان والنخلة والسمسم . فدعا عليها الورد باحمرار عينيها ، والباذنجان الاسود بسواد وجهها ، والنخلة بطول ساقيها ، كما أنها حرمت حفنة السمسم . فلما وصلت الى أمنا الغولة رفضت أن تأكل قملها وذمته . فالقت بها أمنا الغولة فى البئر ونادت عليه أن يكسوها بكل الحشرات والهوام . ورجعت الابنة بهذا المنظر المفزع الى أمها ، فأخذت تضربها لكى تقتل هذه الحشرات قبل أن تتخذ مأواها فى البيت ، أما الابنة الأولى فقد تزوجت بابن السلطان ،وعاشت معه فى التبات والنبات .



شكل (١)
يونج ..وتفسير الأساطير الشعبية

فهذه حدوتة سمعناها صغارا ولا تزال تعيش حتى اليوم يحكيها الكبار ويستمع اليها الصغار ويهمنا الآن أن نكشف عن رمز الغولة لأنه يرتبط بسائر رموز الحكاية الخرافية والشعبية . وقد يفاجئنا فى بداية الأمر الربط بين لفظ الأم والغولة ، مع الفارق الكبير بينهما فى الظاهر . فكيف يمكن أن تكون الغولة أما ، بل أمنا جميعا؟ كما يفاجئنا أن تكون أمنا الغولة ــ وهى الغولة المفزعة ــ خيرة أحيانا وشريرة أحيانا أخرى !

ولنبدأ من البداية مقتفين أثر هذا الرمز فى الأشكال الأولى للتعبير الانسانى ، حينما كانت الأسطورة تلعب دورا حيويا فى حياة الجماعة . واذا علمنا بعد ذلك أن هذا الرمز الذى ظهر بشكل أو بآخر بوضوح فى الأساطير الأولى ، بل فى المادة الانثولوجية وفى التعبير التصويرى الذى خلفته تلك العصور ، ما زال يعيش حتى اليوم فى الحكايات الخرافية أو الشعبية بصورة أو بأخرى فان هذا يدعونا الى البحث عن دلالته وعن مصدره اللاشعورى الذى تتحرك فيه الانماط النموذجية **Archrypes** بديناميتها الهائلة ، حتى تأخذ شكل رموز يقبلها الشعور ويرتاح اليها .

ولنحدد أولا مفهوم النمط النموذجى ، انه فيما يقول يونج العالم النفسانى الذى أشار لأول مرة الى ماهيته ــ هو تلك القوى المتدفقة فى اللاشعور التى تدفع الانسان نحو الحركة لخوض التجارب حتى يصل الى الكل الكامل ، أو بتعبير

أدق حتى يصل الى حالة الانسجام مع الوجـود كله • وهو يعيش جنبا الى جنب مع قوةلاشعورية أخرى هي قوة الغريزة بل ويصاحبها . وكأنـه انسان خير يسير بصحبة انسان شرير ، يحاول أن ينفلت من تأثيره وينتصر عليه • وحتىيصل الانسان الى مرحلة الانسجام التام مع الوجود الكلي فانه يمر فى رحلة نفسية طويلة ، يصورهـا أروع تصوير ما يحتوى عليه تراثنا الشعبى من رموز • وتتعدد رموز النمط النموذجي وتتنوع ، كما أنها تتغير حسب المستوى الحضارى للجماعة ولكنها تصور فى النهاية النفس الانسـانية المتدفقة التى تسعى جاهدة الى التفاهم التـام مع الوجود كله •

ولكى نفهم النمط النموذجي فهما أكثر وضوحا وعمقا ، ينبغى علينا أن نفرق بين ديناميتهورموزه ومحتواه ثم تكوينه أو بنيته • أما ديناميتـه فهى تلك العمليات الحيوية التى تدور داخـل النفس وتلعب دورا مهما فى حالة اللاشعور •وفى حالة ما بين الشعور واللاشعور • وتأثير هـذه الدينامية يتضح من خلال العواطف السلبيـة والايجابية ، وفى الخيالات وفى حالات الاسقاط ، بل انه يتضح فى حالات الخوف والقلق والاحساس بقوة الأنا ، وفى حالات الاكتئاب • أى أن مزاج الشخصية يعد تعبيرا عن الاثر الدينامى للنمط النموذجي ، سواء اتفق اللاشـعور مع هـذا التأثير أم رفضه . وسواء ظل هذا التأثير رابضـا فى اللاشعور أم وصل الى حالة الشعور •• أمـا رموز النمـوذج الأصلى فهى انعكاسه مرئيـا فى الصور والرموز التى تجد مجالا للتعبير عنهـا فى الأشكال الأدبية والفنية بكافة أنواعها •

ومحتوى النمط النموذجي هـو المغزى الذى يقبله الشعور • فاذا قلنـا ان محتوى النمط النموذجي بدأ يعمل ، فمعنى ذلك أن الشـعور بدأ يتمثل محتواه •

وأما بنية النموذج الاصلى ، فهى المظهر المعقـد للسلوك النفسى ، وهو يضم ديناميتـه ورموزه



شكل (٢)

ومغزاه . فمحور هذه العناصر ووحدتها غـير المدركة تكون النمط النموذجي •

ودينامية النمط النموذجي تعمل فى اللاشعور مستقلة عن تجارب الافراد ، ولكنها تتفق تماما مع سلوكه • فالفرد يكون منقادا لها ، كما أن شخصيته تتحدد بتأثيرها ، هـذا التأثير الذى يتجاوز الغرائز اللاشعورية ويظهر بوصـفه ارادة لا شعورية تؤثر فى مزاج الشـخصية وميولها وتفكيرها وهدفها ورغباتها ، والطريقة المحددة لاتجاهها الروحى •

والمحتوى اللاشعورى الفعال يطفو الى حـالة الشعور حينما يصل الى مرحلة الادراك فى شكل صور رمزية لانفعال نفسى محدد • فالشـكل الداخلى لا يصبح محتوى شـعوريا الا اذا أمكن تصوره ، أى يصبح قابلا للتجسيد والتجسيم فى شكل صور • وهـذا المستوى التصـورى الذى يصبح فيه النمط النموذجي مرئيا ، هـو ما نعنيه بالرموز التى يتضـح فيهـا نشـاط اللاشعور بالقدر الذى يسمح له نشاط الشعور

وتتميز الصور الرمزية التى تنبع من النمط النموذجى بوصفها خيالات ، عن النمط النموذجى نفسه • فالنمط النموذجى عامل غير مرئى يبدأ تأثيره فى لحظة من تطور الروح الانسانى ، وهو الذى ينظم التحركات النفسية فى شكل صور رمزية • وهو يظهر فى المستويات الحضارية المتعددة ، ابتداء من الفرد البدائى الذى يعيش مع نظام تأمله فى الوجود الى الفرد الحديث الذى يعيش بأفكار وعقيدة تكونان نظام تأمله فى الوجود • فاذا كان النمط النموذجى جميعا يعيش فى اللاشعور الجمعى ، فانه من الممكن فى هذه الحالة اهمال الموقف الفردى •

واذا كنا قد استطعنا تحديد مفهوم النمط النموذجى ، فاننا ننتقل بعد ذلك الى الحديث عن رمز « أصل الغولة » الذى تدفق من نمط نموذجى عاش مع الانسان منذ القدم وهو الذى سماه علماء النفس « بالأم الكبرى » • وهنا نلاحظ أن الاصطلاح الشعبى فى حكاياتنا يتفق مع الاصطلاح النفسى فى كلمة الام • وبينما نجد أن الاصطلاح الشعبى عندنا يصف الأم بأنها غول ، نجد أن الاصطلاح النفسى يصفها بأنها كبرى • وقبل أن نتبين العلاقة بين الاصطلاحين نبدأ بالحديث عن النموذج الأصلى للأم الكبرى ثم نتطور معه لفهم رموزه •

الأم فى التراث الشعبى

ونستعرض الآن نماذج الأم فى التراث الشعبى الأولى حتى نصل الى حكاياتنا الخرافية والشعبية التى لاتزال تعيش فى بيئتنا اليوم •

فنجد فى الاساطير الفرعونية أن الالهة هاتور تمثل الالهة الام وهى فى الوقت نفسه الهة الحرب والموت ، كما أن الالهة توت تمثل شجرة السماء وهى كذلك سيدة الحيوانات السماوية • الالهة موت فى الأساطير الفرعونية كذلك تمثل لهة السماء ، كما أن القمر هو ابنها • وفى الأساطير اليونانية نجد الالهة الساحرة كيرك والهة الحكمة صوفيا ، ثم الهة الخصب ديميتر • فاذا انتقلنا الى النماذج الاثنولوجية وأشكال التعبير التصويرى ، فاننا نجد الاوانى تصور فكرة الام أروع تصوير • فالشكل (١) اناء يرجع الى العصور الأولى يتخذ شكل أم تحمل وعاء • كما اننا نلاحظ أن صورة الأم بدون فم وهذا له مغزاه الذى سنوضحه فيما بعد • وفى شكل (٢) نجد كهف كالى الشهير فى بلاد الهند ، وقد صور فى صورة الالهة كالى المفزعة ، وما زال هذا الكهف يقع بجوار كلكتا حيث تذبح الذبائح وتقدم ضحية لكالى • وشكل (٣) تصوير فرعونى لامرأة يتدلى ثديها وتقوم على حراسة بوابة العالم السفلى • وفى شكل (٤) نجد الهة الخصب الفرعونية فى شكل نخلة تقدم الطعام والماء •

وهذا قليل من كثير يصور لنا مدى ما كان عليه الانشغال الروحى الشعبى القديم بفكرة الأم • ولا نقول المرأة بوجه عام لأن الأنثى لاتلعب دورها البارز فى الحياة الا بعد أن تدخل فى مرحلة الأمومة • واذا امعنا النظر فى هذه الأشكال فاننا نلاحظ أن بعضها يصور الأم الخيرة التى تعطى كما هو الحال فى شكل ١ ، ٤ ، وبعضها يصور الأم فى صورة مفزعة كما هو الحال فى شكل ٢ ، ٣ • وشكل (١) يصور الأم بدون فم وهو تعبير تشكيلى كثيرا ما ظهر فى العصور الاولى • والفم رمز للالتهام والابتلاع ، أى أنه رمز للشر ، ولذلك فقد صور الانسان البدائى الام بدون فم ، وهى فى الوقت نفسه تحمل وعاء ، وهو رمز آخر للعطاء والخير •

وهكذا ترتبط الصور فى النماذج التصويرية وفى المادة الاثنولوجية بتلك التى تظهر فى الحكايات الخرافية والشعبية • ونود الآن أن نغوص فى أعماق اللاشعور الجمعى ، فنعيش مع النمط النموذجى للأم ، الذى فجر فى الأدب الشعبى موضوعات لا حصر لها وتبدأ من البؤرة التى يشع منها تأثير الأم ، ونسير مع امتداد هذا الشعاع

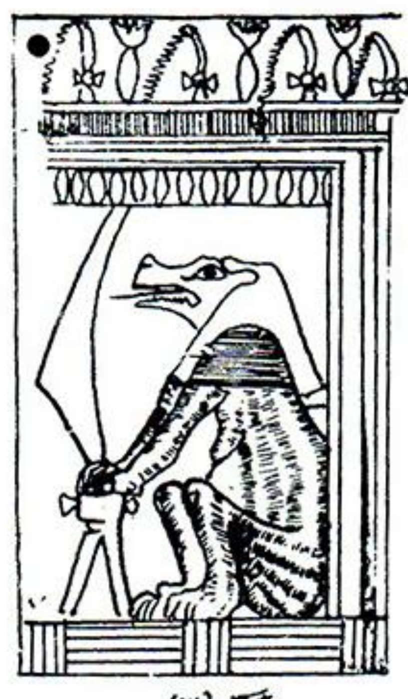
حتى نصل الى الأثر الاكبر الذى تتركه الام فى العنصر البشرى فى كل زمان ومكان · ويمكننا أن نمثل هذه البؤرة بمركز دائرة يمتد منهـا سهمان يخترقان عدة دوائر تمثل الاشـعاعات البعيدة المدى التى تنبع من تلك البؤرة · وتمثل هذه البؤرة المرحلة الاولى لنمو الطفل فى حضانة أمه · فالأم فى هذا الطور لا تؤثر الا من خلال عناصرها الأنثوية ، فهى تعد مصدر الطعام وهى تمنح الحماية والدفء · ثم يكبر الطفل ، ويتطور مع هذا النمو تأثير الأم · فقد تسلك الام سلوكا يؤدى بالطفـل الى الحرية والانطـلاق اللذين يوصلان الطفل الى النمو السليم الذى يؤدى بدوره الى مرحلة الخصوبة والاثمار · وقد يكون سلوك الأم متصفا بالتمسك والاصرار الامر الذىلايوصله الى النمو الحر السليم · ومثل هذا مثل نبات ينبت فى تربة طيبة ويظل مدفونا فى هذه التربة فترة من الزمن ، يرضع منها ويمتص من غذائهـا ثم يظهر فوق الأرض فى حرية وانطلاق بعيدا عن التربة وان ظل متصلا بها كل الاتصـال ، حتى تظهر نتيجة النمو السليم فى الثمار اليانعة · وقد يموت النبات فور ظهوره على سطح الأرض لأن التربة لم تساعده على النمو الحر ، وعـلى الوصول الى مرحلة الخصوبة الكاملة · وهـذا ما نشير اليـه بالسـهم (ب) الذى يمر بالمركز مخترقا الدوائر الأربع ، ومشيرا بأحد طرفيـه الى التأثير الايجابى المتطور للعنـاصر الأنثوية وبالطرف الآخر الى التأثير السلبى لها · وفى الطرف السلبى تقف هيكاتى وكالى تمثلان الام المفزعة التى تأبى الا أن تفترس الشىء بدلا من أن تتركه يعيش وينمو · وفى الطرف الايجابى تقـف الالهة ديميتر والالهة ايزيس تمثـلان الخصوبة الكاملة ·

ولا تعنى ايجابية العناصر الانثوية ، أن الام لا تكون قاسية ومفزعة فى بعض الاحيان حينمـا تقول للطفل : اذا لم تتصرف على هذا النحـو فسوف أفعل كذا وكذا · ولكنها مع ذلك لا تمثل عائقا للطفل عن النمو السليم الحر · ولعل هذا يرمز اليه فى حكايتنا بامنا الغولة الطيبة ·

على أن تأثير الأم لا يقتصر على اثر العناصر الأنثوية ، وانما يتمثل كذلك فى تأثيرها الروحى ونشـير اليه بالسهم (أ) الذى يخترق البؤرة الرئيسية كذلك · ومعنى هـذا أنه يبدأ من المرحلة الاولى ، مرحلة البحث عن الطعام والدفء والحماية · وبعد مرحلة الاعطاء يبدأ الطفل فى مرحلة التحول ، فاما أن تساعد الأم الطفـل على اجتياز تلك المرحلة الشاقة فيصل الطفـل بذلك الى الشخصية الناضجة التى تقدم ثمارها فى انتاجها الذهنى والحكمى ، أو قد تكون عائقا فى سبيل هذا النمو الروحى والذهنى ، الأمر الذى يؤدى بالشخصية الى حالة عـدم التوازن والى الهلوسة مما يعوق الشخصية عن النتاج الايجابى المثمر · وفى طرف هذا السهم تقف صوفيـا الهة الحكمة والالهام وفى الطرف الآخر تقف كيرك الساحرة التى تغوص فى متاهات لتصل الى تحقيق هدفها ·

وهكذا يمكننا أن نتصور الى أى حد قد انعكس تأثير الأم على الأشكال الالهية فى أساطير العالم· ولا تعد هذه الاشكال تجسيدا لتأثير الأم الايجابى والسلبى ، بقدر ما تعد كشفا عن عمليات نفسية يتحتم علينا أن نتبينها اذا شئنا أن نكشف عن الحقائق الميثولوجية ومغزى رموزها ·

فالطفل يعيش مع لا شعوره فتـرة من الزمن يستمتع فيها بما تقدمه له الأم من طعام ودفء وحماية · ثم يندفع الطفل ـ بقوة دفع الحياة ـ الى الحركة والى التغيير وأخيرا الى التحول · وهذا لا يتم فى سهولة ويسر ، وانما يعانى الطفل من شد وجذب بين هذه القوة المتدفقة من ناحية ، والمرحلة الأولى المريحة من ناحية أخرى ، ثم بين هذه القوة المتدفقة من ناحية وبين رغبات الام من ناحية أخرى · وفى وسط هذا الصراع ، وفى وسط هذا الظلام يشق الطفل طريقه ليخرج من مجال اللاشعور الى مرحلة الشعور والوعى الكامل و لاعجب بعد ذلك أن يختزنالانسان فى لاشعوره الاحساس المبهم بالخوف والقسـوة والفزع فى



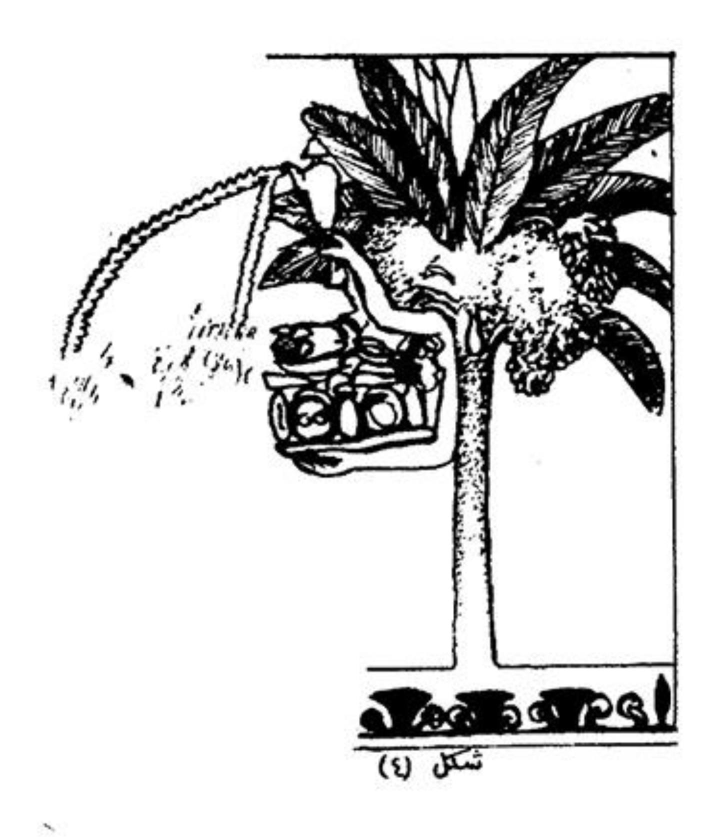
شكل (٣)

الوقت الذى يختزن فيه المشاعر الطيبة للمرحلة الأولى • وهذا ما سبق أن عبرنا عنه بديناميـة النمط النموذجى • وسيطرة الشعور على اللاشعور متخذا شكل رموز يقبلها الشعور • ولا عجب بعد ذلك أن تقف الالهة لتحرس عـالم الأموات أى العالم المظلم الغامض ، عالم اللاشعور ، ثم تحتفظ فى الوقت نفسه بأبرز خصائصها الانثوية وهـو الثدى • ولا عجب أن يصور كهف كالى بهـذه الصورة المفزعة ثم يصبح الكهف الذى تقـدم عنده الضحية التى ترمز الى ما يقدمه الانسان من تضحيات فى سـبيل الوصول الى مرحلة الاستقلال ، ثم ها هى ذى الهة الخصب الفرعونية تبدو فى صـورة نخلة تمتد جذورها فى باطن الأرض ثم تنمو فى انطلاق نحو النور وتمد يديها اللتين تحملان الماء المنسكب وألوانا من الطعام •

وامتداد النخلة أو الشجرة فى أعماق الارض له مغزاه فى تصوير مصير الانسان الذى تمتـد جذوره فى أعماق الظلام ، كما أن نموها نحـو الضوء والهواء تصوير للمصير الانسانى بجانبيـه الخفى والظاهر • اذ لا يعنى وصول الشخصية الى مرحلة الشعور الكامل انفصالها عن اللاشعور ، وانما تظل مرتبطة به ارتبـاط الابن بالأم • وتصور الميثولوجيا الفرعونية تلك الفكرة بوضوح حينما تصور القمر الاله ابنا لالهة السـماء موت ، فالقمر باشراقه ، رمز للاشراق والنـور اللذين يتدفقان من اللاشعور •

عودة الى أمنا الغولة

ونعود الى حكاية أمنا الغولة التى سردناهـا فى بداية المقال ، لنفسرها بالمثل من هـذه الزاوية • فنجد أن الحكاية تبدأ بموت الأم أو بقتلها على يد ابنتها ، وهذا يعنى بداية الصراع مع الأم التى تود أن تتسلط بما تمنحه من طعام ودفء وحماية ، ثم تبدأ مرحلة المعاناة ، مرحـلة البحث عن الطريق الذى يؤدى بالفتاة الى الخلاص من قسوة وفزع زوجة الأب • وفى هذه المرحـلة تظهر البقرة لتحمى الفتاة ، وهو رمز آخر للعناصر الأنثوية التى لم تنسلخ عنها الفتاة • فالبقـرة تدر لها اللبن وهى تشربه • ولا بد أن تنتهى تلك المرحلة بعد ذلك ، أعنى مرحلة الصراع مع اللاشعور • وقد تم هذا حينما ذبحت البقـرة واذا كان الشعور ينبثق من اللاشعور ، اذ أنـه الابن الذى يولد منه على حد تعبير علماء النفس فان الشجرة الطيبة لم تنم الا من عظام البقرة حينما دفنتها الفتاة فى باطن الأرض • وهـذا يعنى أن الشـعور قد تمكن من أن ينفلت من اللاشعور ليخرج من الظلمة الى النور ، ومن الداخل الى الخارج • على أن هذا لا يعنى نهاية المرحـلة الطويلة الشاقة ، وانما تكشف المرحلة التالية عن السبيل للوصول الى التكوين الروحى الخلاق • وقد ظهرت الفتـاة تحمل الماء لترتوى به فى رحلتها الى أمنا الغولة ، تلك التى ستحسـم مصيرها • ولكن الفتاة لم ترتو وحدها ، وانما روت الحياة فى طريقها ، فقد روت الورد الاحمر والباذنجان الاسود والنخلة الفـارعة كما روت

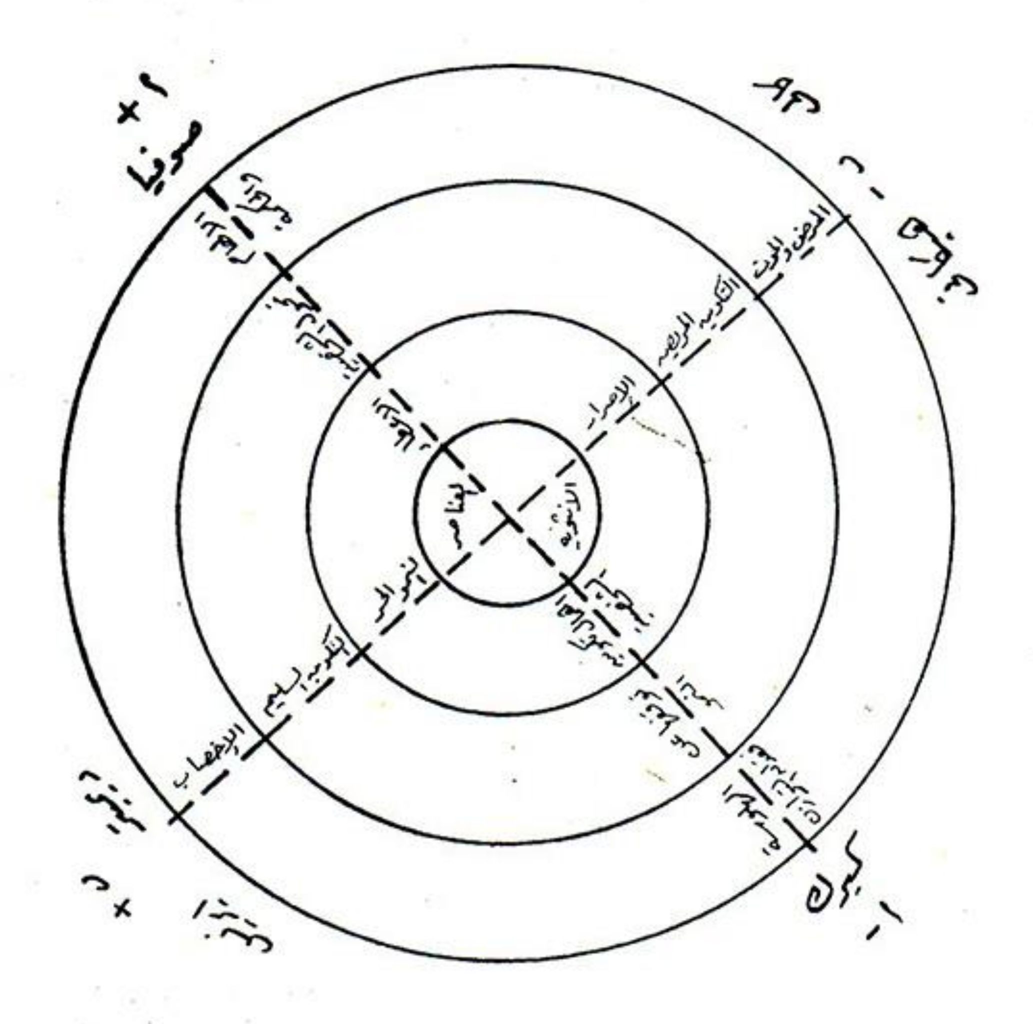


شكل (٤)

نبات السمسم . وكانت الفتاة تكتسب الجمـال والروعة كلما روت عنصرا من عناصر الحيـاة . وقد كان من الممكن أن تنتهى الحكاية بهذه النهاية ولكن الصورة لا تكتمل الا بعود على بدء . فقـد وصلت الابنة الى أمنا الغولة ، فاذا بها طيبة على الرغم من كونها غولة . فبعد أن اختبرت الغولة خلاصة تجربة الفتاة مع الحياة توجتها بالذهب واللؤلؤ والماس . وهذا يرمز الى تأثير الام الروحى حينما يصل الابن الى مرحلة الاستقلال . على أن الابن لا ينفصل عن تأثير الأم على الرغم من وصوله الى تلك المرحلة ، بل انها تعيش معه فى مراحل نموه بقدراتها الانثوية والروحية . وهذا يعنى الوصول الى حالة الانسجام التام بين الشـعور واللاشعور . ثم خرجت الفتاة من عند أمنـا الغولة لتلتقى بابن السلطان الذى تزوج بهـا لكى تعيد الفتاة للحياة دفعتها حينما تمنحهـا طفلها الأول .

وهـكذا نرى أن رموز النمط النموذجى للأم الكبرى قد ظهرت هى بعينها فيما يرويه الشعب من حكايات . فالأم البقرة والأم الشجرة والأم الغولة قد صورت فى حكاياتنا كمـا صورت فى التراث الشعبى الاثنـولوجى وفى رسـومه التصويرية .

وبينما وجدنا أمنا الغولة قـد تصرفت تصرفا خيرا مع الابنة الطيبة ، حينما لمست معها السلوك الذى من أجله استحقت الجزاء الخير ، نجـدها تسلك عكس هذا المسلك مع الابنة الأخرى . فلقد رفضت الابنة الثانية أن تسقى الورد والباذنجان والنخلة والسمسم . أى أنهـا لم تسـتطع أن تتجاوب مع الحياة . فلما وصلت الى أمنا الغولة لم تكن قد تسلحت بعد بسلاح الحكمة والاخلاق الخيرة ، فأنزلتها أمنا الغولة فى البئر المجهول .



بئر العالم الخفى ، وطلعت منه فى صورة مخيفة مفزعة تعكس حياة الفزع والخوف اللذين يعيشها الانسان حينما يتصارع بين ماهو كائن وما ينبغى أن يكون ·

على أننا اذا كنا قد أفضنا فى شرح النمط النمـوذجى للأم الكبرى ، وما يتـدفق منه من رموز ، فان هذا لا يعنى أن النمط النموزجى للأب لم يعش فى اللاشعور ولم تنـجم عن دينـاميـاته انطباعات فى التراث الشعبى · حقـا ان النمط النموذجى للأم كان يسـيطر فى العصور الاولى حينما كان المجتمع تسود فيه الام · فلمـا تغير المجتمع وأصبح مجتمعا أبويا انطمست بعض معالم مجتمع الامومة وان ظلت آثاره باقية حتى اليـوم نتيـجة لأن النمط النموذجى للأم يمثـل جزءا أساسيا من محتويات اللاشعور ·

فكثيرا ما تحكى حكاياتنا الشعبية والخرافية عن الابن الذى خرج من بيت أبيه لسبب من الأسباب، ثم يصبح فى النهاية ملكا أو سلطانا يتربع على العرش · ولا يعد السلطان سوى رمز لصـورة الأب التى تستكن فى اللا شعور ، كما أن وصول الابن بعد مغامرات عدة الى العرش لا يعنى سوى تحقيق الرغبة العارمة فى النفس ، فى أن يحل محـل الأب فى مثـل قوته وجبروته أى يصبح سلطانا ·

وقد لا تحكي الحكايات الشعبية عن مغامرة الابن التي توصله الى السلطنة ، وانما تحكي عن علاقة الأب بالابن بشكل أو بآخر . فالإبن يخرج من بيت أبيه ثم يعود الى أبيه مرة أخرى وقد اتسع أفقه واكتسب الحكمة والمعرفة . ورجوع الابن الى الأب بعد تلك المغامرات يعني وصول الابن الى حالة الوعي الكامل . فحالة الشعور يرمز لها فيما يقول علماء النفس بالذكر كما أن حالة اللا شعور يرمز لها بالأنثى . ويعد هذا تأثيرا للمرحلة الحضارية التي انتقل الانسان فيها من مجتمع الأمومة الى مجتمع الأبوة .

وتحكي حكاية شعبية مصرية أن الابن طلب من أبيه أن يتزوج ، ووافق الأب على تلبية رغبة الابن اذا استطاع أن يقوم بنجاح بتجربة فرضها ابوه عليه وهي ان يتسلم منه جنيها واحداً ثم يخرج ليقضي مدة من الزمن خارج بيته ، يعود بعدها الى أبيه بالجنيه وبشاة وبرطل لحم ورطل عظم . فاذا عاد بهذه الأشياء زوجه أبوه ، والا فان رغبته لن تتحقق . وخرج الابن ومعه الجنيه فقابل كهلا في الطريق وتصاحب معه . وفجأة سأله الابن « تشيلني والا أشيلك » وفوجيء الشيخ بغرابة السؤال ورد عليه قائلا : ان أنت حملتني جعلتني سخرية للناس وان أنا حملتك فلن تتحمل كهولتي ثقلك . فلم يرد عليه الابن وسار معه خطوات أخرى . فأبصر حقلا مزدهرا يعمل فيه فلاح . فسأله الابن : « هل هذا الفلاح حرث حقله أم لم يحرثه ؟ » وتعجب الكهل مرة أخرى وأجابه: ألم تر بعينك كيف أن الحقل مخضر . فلم يرد عليه الابن واستمر في السير معه . فقابلا نعشا فسأله : هل مات الرجل الذي بالنعش أم لم يمت ؟ ولم يستطع الكهل أن يتحمل هذه الأسئلة الغريبة وترك الابن وانصرف . ولما رجع الكهل الى ابنته بدا عليه التفكير في أمر هذا الشاب . وعرفت الابنة ماحدث وردت على أبيها قائلة ان هذا الشاب حكيم ولابد أن يخرج ليبحث عنه ويحضره الى بيته . ثم أخذت تفسر له أسئلته . فقالت له انه يعني بالسؤال الأول : هل تقص على حكاية أم أقص أنا عليك ؟ . كما يعني بالسؤال الثاني هل هذا الفلاح حرث حقلا يؤجره ، فلا يعد ذلك حرثا حقيقيا أم أنه قد حرث أرضا ملكا له . وأما السؤال الثالث فمعناه ، هل هذا الميت مات وخلف ذرية أم مات بدون نسل فتكون قد انقطعت سلسلة نسبه .

وخرج الكهل وعاد بالابن وأتى به الى ابنته التي عرفت منه سر خروجه من عند أبيه . وأخذت تعمل معه الحيلة في أن تلبي رغبة الأب . فأخذت منه الجنيه واشترت شاة وانتظرت حتى كبرت الشاة وباعتها بعد أن جزت صوفها . ثم باعت الصوف كما حصلت على مكسب من الشاة . واستطاعت عن طريق التجارة أن تشتري شاة أخرى صغيرة ورطلا من اللحم وآخر من العظم ثم أن تحتفظ في النهاية بالجنيه . وعاد الابن بهذه الأشياء الى الأب فعرف أنه قد اكتسب الحكمة والمعرفة ، وبذلك يمكنه أن يستقل ويتزوج . على أنه طلب منه أن يرجع الى الفتاة ويخطبها من أبيها لأنهما معا يمكنهما أن يخوضا معركة الحياة في نجاح .

وليس في وسعنا أن نعدد نماذج الحكايات التي تكشف عن النمط النموذجي للأم أو للأب ، فهي كثيرة ومتنوعة ولا تزال تعيش في وفرة حتى اليوم .

وربما كانت هذه النماذج كافية لأن تطلعنا على حقيقة الرمز في التراث الشعبي . وبدون تفهم لمغزى الرمز ودلالته ، تظل الصور في التراث الشعبي خرافية وطفولية .

ونعود الى بداية المقال فنجيب عن سر استمتاع الطفل بحكاياته الخرافية والشعبية . أليس ذلك لأنها تجسد ما يعيش دفينا في لاشعوره ، ولأنها تسعى في النهاية الى تحقيق الكل الكامل الذي يسعى الطفل لا شعوريا الى تحقيقه كذلك ؟

د . نبيلة ابراهيم

نظم فهرست القصص الشعبى

الحلقة الأولى

فهرست الطراز

بقلم
دكتور حسن الشامى

اتصفت الاهتمامات المبكرة بالقصص الشعبى بالفردية **فالليالى** Nights التى قدمها سترابارولا G.str..parola **والديكاسرون** Decameron التى قدمها بوكاشيو Boccacio **والف ليلة وليلة** التى ترجمها وقدمها جالان A.Galland تتصف بالصفة الادبية البحتة التى تظهر فيها شخصية صاحب العمل ككاتب يستخدم مواد شعبية فى انشائه وليس كجامع لنصوص شعبية ونجد أنه فى مطلع القرن التاسع عشر لم يشعر الاخوان جريم W.'I,Grimm بأية غضاضة فى تعديل و « تحسين » نصوص الحكايات التى احتواها عملهما من طبعة لأخرى على الرغم من شعبية مصدرها · الا انه قبل انتصاف القرن التاسع عشر كانت هناك محاولات جادة لجمع مواد فلكلورية شفاهية ونشرها على حالتها الاصلية التى وجدت عليها · ثم توالت مثل هذه التجميعات على أيدى جامعيين مثل أفاناسيف AFanasleF الروسى وهيلتين كافاليوس Hylten cavallius السويدى وسفند جراندتفيج وا·ت كريستنسن الدانيماركيين وأسبجوتسن Asbgotsen النرويجى واتريك كنيدى P'Kennedy الايرلندى وكامبل **F.J. Campbell** الاسكتنلندى وامانويل كوسكين وب سيديلوت Sebbilllot الفرنسيين الذين قدموا فى تجميعاتهم نصوصا شعبية الصياغة والفحوى ·

ولقد كان التشابه القوى بين حكايات البلدان والثقافات المختلفة واضحا · وتلاحقت النظريات القائمة على الحدس والتخمين لتعليل تلك الظاهرة مثل نظرية المستهندين « **Indianists** » التى تزعمها (٢) تيودور بنفى **Theodor Benfey** التى ارجعت جميع الحكايات الى الهند كمصدر وحيد لها ونظرية « الميثولوجيا الشمسية » التى تزعمها (٣) ماكس مولر **Max Muller** والتى ارجعت الحكايات والاساطير والخرافات الروائية خاصة الى مرض لغوى اصاب اللغة الأم لمجموعة اللغات الهند أوربية ونشرت الصراع بين أبطال الحكاية وغيلانها مثلا على انه صراع بين الشمس والقمر أو الضوء والظلمة أو الاشراق والعواصف ·

ولقد اصبحت الحاجة لترتيب وتبويب وفهرسة الحصيلة الضخمة من المواد ، التى توافدت من شتى بقاع العالم وخاصة من شمال اوربا حاجة ملحة وتوالت المشاريع لاستحداث نظام شامل للفهرسة ·

المحاولات المبكرة للفهرسة

جاءت أولى محاولات الفهرسة المنطقية على يدى الباحث (٤) فون هان **J.G. Von Hahn** فى عام ١٨٦٤ فى شروحه لتجميعة من الحكايات اليونانية والألبانية · حاول فون هان مقارنة تلك الحكايات التى كانت شائعة آن ذاك فى اليونان والبانيا « بالخرافات الروائية التى كانت سائدة عند الاغريق منذ آلاف السنين · أى انه اتخذ « الخرافات الروائية » الاغريقية معيارا يقيس عليه الحكايات وتبويبها تبعا لدرجة تشابه المحتوى بينها وبين هذا المعيار · الا ان هذه المحاولة لم تحظ بادنى اهتمام من بقية الفلكلوريين للأسباب التالية :

ا ــ اختلاف وظيفة المعيار ــ وهو الخرافة الروائية القديمة عن وظيفة الحكاية وهى المادة التى تقاس ·

ب ــ الاختلاف النسبى فى المحتوى القصصى وكذلك البنائى بين الخرافة الروائية وبين الحكاية ·

حـ ــ ضآلة مجموعة الحكايات المدروسة بحيث لم تسمح بالقدر الكافى من الاستقراء ثم التعميم ·

د ــ محدودية الأنشطة فى الخرافات الروائية بما يترك جانبا كبيرا من انشطة الحكاية دون مقابل فى الخرافات الروائية ·

هـ ــ لم يفرق فون هان بين الطراز الكامل **Type** وهو حكاية كاملة وبين الموتيف **Motif** وهى مجرد جزىء روائى ·

وكانت نتيجة هذا القصور ان مشروع فون هان **Von Hahn** لم يستعمل قط واستمر غالبية

الفلكلوريين فى الاشارة الى الجديد من الحكايات المجموعة باستعمال عناوين معروفة مثل سندريلا Cindrella وسنوهوايت Snow White ٠الخ أو باستعمال الارقام التى حملتها تلك الحكايات عفوا فى تجميعات الحكايات المشهورة وخاصة تجميعة الأخوين جريم

* سأستعمل « الخرافة الروائية » للدلالة على ما يشير اليه المصطلح الانجليزى Myth وذلك بدلا من الكلمة الشائعة « اسطورة » التى تستعمل خطأ للدلالة على مفهوم « الخرافة الروائية » ٠

الجمل المميزة معيار التصنيف

وبمرور الزمن واتساع ميدان البحث فى الحكاية فان الشراح من امثال رأينهولد كيلر الذى عمل أمينا «لمكتبة الدوق» بمدينة فيمار ٠

كانوا قد اعطوا شيوعا لعدد كبير من « الجمل المميزة » للحكايات المدروسة والتى تصف أشياء معينة او قائع فى تلك الحكايات (مثل : البنت الى كانت روحها فى جوهرة فى عقدها ؛ والسمكة الى بتتكلم ورماها الصياد فى البحر تانى ، والبنت الى كانت تدلدل شعرها علشان الغول يطلع عليه ٠٠٠ الخ) ولقد استخدمت هذه « الجمل المميزة » للدلالة على نظيراتها فى القصص المعنى : وكانت ترتب ترتيبا أبجديا فى نهاية التجميعات ٠ الا انه على الرغم من هذا الترتيب الابجدى فان فائدة تلك القوائم كانت مقصورة على أولئك الذين كانت لهم دراية مسبقة بتلك « الجمل المميزة » وبمواقعها فى الحكايات التى سبق لهم معرفتها ٠ وكذلك ٠٠ بطبيعة اللغة المستعملة والمرادفات فيها وما يقابلها فى اللغات الأخرى ٠

ولقد قام جوزيف جاكوبس الانجليزى بمحاولة جادة لاعداد قائمة واحدة متكاملة يجمع فيها كل تلك « الجمل المميزة » ـ بالانجليزية ـ وقدمها لمؤتمر الفلكلور العالمى المنعقد فى لندن عام ١٨٩١ ٠ الا ان هذه المحاولة لم تأت بجديد فى كيفية التبويب ، فالاختلاف بينها وبين ما سبقها من محاولات كان مجرد اختلاف كمية المادة المفهرسة وليس فى كيفية الفهرسة ، وكانت حصيلة جاكوبس حشد هائل من الجمل والعبارات والمفاهيم والتجريدات وما يمكن ان نسميه الآن بالمونيفات ولكن بلا دليل يعين الباحث على الخوض فيه أو على الاهتداء الى ما يبحث عنه ٠

واستمر ترتيب مادة الحكايات القصصية يتبع ثلاثة طرق جزئية مختلفة :

١ ـ العنوان الشائع

٢ ـ الرقم العفوى الذى حملته الحكاية فى مجموعة الاخوين جريم

٣ ـ الجمل المميزة ٠

وبالاضافة الى جزئية هذه الوسائل فان الغالبية العظمى للمادة المستعملة فيها جاءت من منطقة محدودة ثقافيا وجغرافيا ٠ فلقد بدأت بشمال أوربا ثم امتدت تدريجيا ـ ولكن بصفة استثنائية ـ الى بقية القارة الاوربية ثم الى الهند والشرق الأوسط والى جانب هذا وذاك فان القوائم المنشورة كانت مقصورة على الحكاية تاركة الانواع القصصية الأخرى مثل الاسطورة والخرافة الروائية ٠

لم تساعد هذه القوائم الباحثين فى حقل الثقافات البدائية مما دعا الانثروبولوجيين المهتمين بدراسة ثقافات الهنود الحمر الى اعداد قوائم « للجمل المميزة » للقصص البدائى على غرار القوائم السابق ذكرها ٠ ففى عام ١٩٠٨ نشر الانثروبولوجيان الامريكان روبرت ٠ هـ ٠ لووى وألفرد كريبر
قوائم مطولة (٦) تحوى « الجمل المميزة » لقصص

قبائل الهنود الحمر المختلفة • ثم استخدم فرانز بواس Franz Boas هذه القوائم ونماها عام ١٩١٦ في دراسته المشهورة عن ميثولوجيا (الخرافات الروائية) جماعة التسمشيان (٧) • ولقد أثبتت هذه القوائم فعاليتها في دراسة تلك المواد البدائية وخاصة في مناطق جغرافية محدودة •

وكما هي الحال في كل قوائم « الجمل المميزة » فانها لم تفرق بين الطراز وبين الوحدات القصصية الصغرى مثل الواقعة Episode والموتيفة • ويعد هذا التمييز ضروريا لعملية الفهرسة المتكاملة حيث ان طبيعة التبويب والمشكلات المتعلقة به تختلف باختلاف تكوين المادة المعنية •

وحدات قياس القصص الشعبية

يستخدم الفلكيون ثلاث وحدات أساسية من وحدات القياس : الطراز والواقعة والموتيفة

الطراز

يعرفه العلامة الامريكي ستيث طومبسون Stith Thompson على انه حكاية تقليدية ذات وجود مستقل (٨) وقد تقص هذه الحكاية ككل متكامل لا يعتمد في استكماله لوحدته على اية عناصر قصصية خارجية • وقد تحكى الحكاية المثلة للطراز ضمن حكاية اخرى (كما هو الحال في قصص ألف ليلة وليلة اذ يرد قصص مستقل من خلال القصة الاطارية العامة الخاصة بشهرزاد والملك شهريار) الا أن ظهور الحكاية بمفردها في مواقف أخرى الى جانب اكتمال معناها يؤكد استقلالها وتكامل كيانها البنائي والمضموني • أما من الناحية البنائية فقد يكون الطراز مكونا من موتيفة واحدة كما هو الحال في قصص الحيوان البسيطة ، وقد يكون مكونا من عدة وقائع وسلسلة من الموتيفات بالغة التعقيد كما هو الحال في معظم الحكايات العادية مثل حكاية علي بابا أو الجلدانة مثلا •

ويرتبط بمفهوم الطراز مفهوم الرواية • فالرواية هي صورة من صور أو طريقة من طرق قص نفس الحكاية • وقد تختلف الروايات في واحدة أو أكثر من التفصيلات وقد تختلف الروايات عن بعضها بالحذف أو بالاضافة الا أن هذا الاختلاف لا يخرج بمضمون الرواية ذاتها عن طابعه الاساسي وهو ما نسميه **الطراز** •

الواقعة

هي جزء قصصي يمثل حدثا واحدا من سلسلة احداث الحكاية • وهي حدث متكامل الا انه غير مستقل ، تعتمد في استكمالها لمعناها على ما قبلها أو بعدها من وقائع • والواقعة لها القدرة على الانفصال عنه أو الانضمام الى قصص مختلفة • وهي بذلك وحدة بنائية قصصية ليس لها اكتمال الطراز حيث انها نادرا ما تظهر منفردة، واذا ما ظهرت وحدها عدت كسرة



أو حكاية ناقصة Fragment . والواقعة أكبر من الموتيفة حيث انها غالبـــا ما تكون مكونة من مجموعة من الموتيفات الروائية التقليدية ، وهى أصغر من الطراز حيث أن الطراز غالبا ما يكون مكونا من وقائع عدة وخاصة فى الحكاية العـادية.

الموتيفة Motif :

هى أصغر عنصر فى القصـــة الشعبية لهـــا القدرة على الاستمرار فى التقاليـد فالموتيفة مجرد جزىء قصصى .

فهرست الطراز

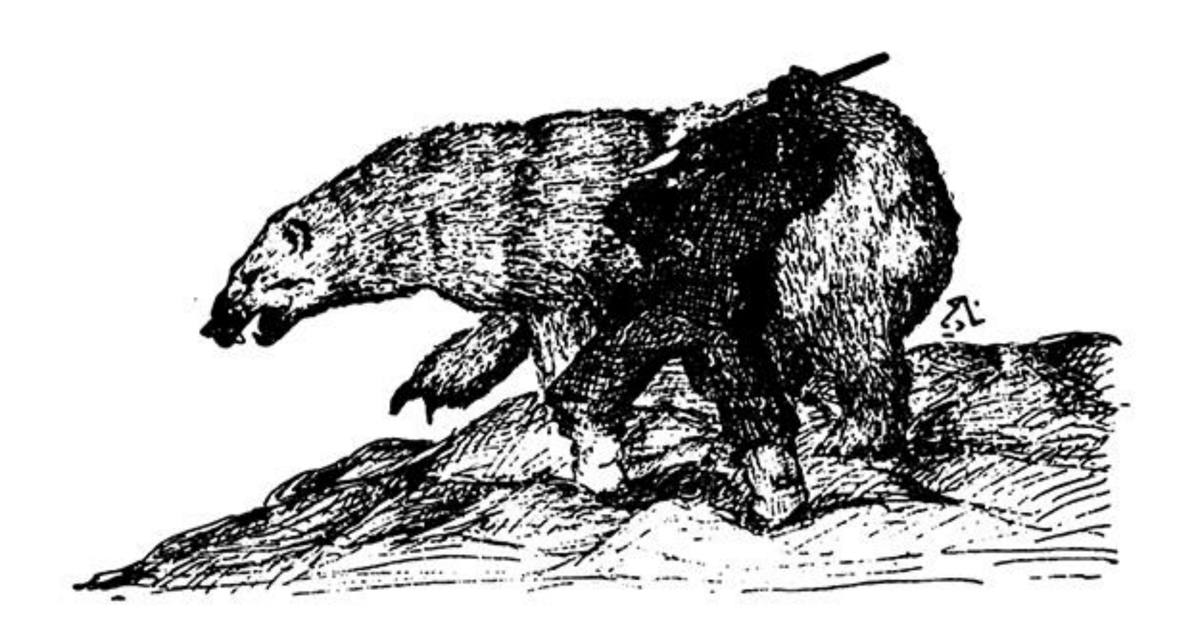
كان الفلكلورى الفنلندى آنتى آرنى **Antti Aanne** هو أول من فصـــل بين الطراز والوحدات القصصية الاخرى وجعـــل من ذلك أساسا لنظام فهرسة متكـــامل . ويشرح آرنى Aarne الدواعى التى استوجبت قيامه بهذا العمل فيقول فى مقدمة الفهرست « **لقـــد ظلت الحاجة لنظام عام لتبويب وفهرسة القصص الشعبى بشكل يســـتجيب لاحتياجات البلدان المختلفة قائما يدون حل لمدة طويلة . وتتلخص فائدة هذا النظام فى انه يرتب ويبوب القصص الشعبى وبالاضافة الى ذلك فان له اهمية عملية للباحثين** » . ويتساءل آرنى Aarne كم تكون الأمور بالنسبة لجامعى القصص الشعبى لو أن كل تجميعات الحكايات المطبوعة (حتى ذلك الوقت قد نظمت طبقا لنظام موحد ؟ » ويجيب على ذلك بانه « سيكون فى قدرة الباحث أن يكتشف فى لحظات المادة التى يحتاجها فى أية تجميعة أخرى فى حين أنه فى الوقت الحاضر مرغم على أن ينظر فى كل محتويات الكتب لاكتساب مجرد فكـرة عابرة » (١٠) .

ويعتبر التمييز الواضح بين الطراز والموتيفة هو أهم ما يفصل عمل آرنى هذا عما ســـبقه من محاولات لفهرسة الحكايات . ويقـــول آرنى « **لقد استخدمت بقدر المســـتطاع حكاية كاملة كأساس لكل طراز** » . واقترح فى نفس الوقت امكانية تبويب وفهرسة الوقائع المســـتقلة . وكذلك الموتيفات . الا أنه لم ينفذ هذا الاقتراح فى فهرســـت الطـــراز ، حيث أن ذلك كان يستوجب « تقطيع أوصال القصـــة الشعبية الى الحد الذى يحد من قدرة الباحثين على استخدام هذا النظام من الفهرسة (المبنى على الطراز) بصفة فعالة » (١١) وذلك لأن فهرســـة الوقائع أو الموتيفات يقدم جزئيات متشابهة وليس حكايات متكاملة تشكل روايات مختلفة لطراز واحد .

ويعترف آرنى بأن هناك بعـــض الجنوح عن هذه القاعدة فى اختيار الطراز . فلقد اضطر الى فهرسة حكايات « **دائرة الغول الغبى** Stupid ogre cycle شكل وقائع مستقلة وليس كقصص متكاملة وذلك لأن « .. الحكايات المنفردة التى تنتمى لدائرة الغول الغبى يحكيها الناس فى توليفات متباينة ، تجمع بين وقائع مستقلة ممـا لم يسمح لأى من النصوص بالتكرر والغلبـــة بحيث يمكن اعتباره طرازا واضطر آرنى الى نفس هذا الجنوح فى بابى **قصص الحيوان** Animal Tales و **النكت والنوادر**

« الطرز »

ولقد كان فهرست « الطرز » فى شكله الأول أبعد ما يكون عن الاكتمال المنشود وذلك لأن آرنى أقامه على قاعدة قوامها ثلاث تجميعات رئيسـية فقط تمثل شمال أوربا وهى : تجميعة هلسنكى المخطوطة ، وتجميعة سفد جروندفيج **Svend Grundtvig** الدانيماركية والتى جمعهـا فى منتصف القرن التاسع عشر وتجميعـــة الاخوين جريم الألمانية المنشـــورة عام ١٨١٢ بعنـــوان **Kinder und Hausmärschen** واضطر آرنى الى استبعاد بعض القصص التى **أحس** انهـا لم تكن تمثل حكايات أصيلة فى هذه التجميعـــات ثم أضاف عددا ضئيلا من مصادر جانبية أخرى.



ويقوم فهرست الطراز على أساس ان جميع روايات الطراز الواحد « على الرغم من البعد المكانى – الجغرافى – بينها » فانها جميعا مرتبطة ببعضها ارتباطا مصدريا عضويا Cenetic أى أن الروايات جميعها متفرعة عن أصل مصرى واحد فى حين ان فهرست الموتيفات يكتفى بمجرد التشابه بين وحدات الموتيفة الواحدة ولا يفترض وجود أية علاقة مصدرية بينها مهما بلغت درجة التشابه .

ظهر فهرست الطراز عام ١٩١٠ به حوالى ٥٤٠ طرازا مستقلا ، ونظم بحيث يسمح بتوسيع محتوياته الى ١٩٤٠ طرازا تمتد من ١ الى ١٩٤٠ الا انه كان بطيئا جدا فى الوصول الى علم الباحثين فى ميدان الفلكلور والميادين المتحالفة معه مثل الانثروبولوجيا الثقافية . ويصرح طومبسون بأنه على الرغم من حاجته الشديدة لمثل هذا الفهرست أثناء اعداده لبحث الدكتوراه بجامعة هارفارد فانه لم يكن قد سمع – ولا أحد آخر من المحيطين به – بهذا العمل حتى نهاية سنة ١٩١٤ (١٢) . ورأينا كيف ان بواس قد قام بعمله عن ميثولوجيا التسمشيان عام ١٩١٦ بدون مدونة بالفهرس الا أن سلسلة من التجميعات والدراسات التى بدأت بتجميعة قام بها آرنى نفسه عن الحكاية الفنلندية – دفعت بالفهرست الى حيز الاستعمال (١٢) . وبلغت الأعمال التى ارتكزت عليه حتى وفاة صاحبه عام ١٩٢٣ – برغم ظروف الحرب – ثمانية تجميعات رئيسية جاءت كلها كدليل على جدوى وأهمية الفهرست واقترح القائمون بها اضافات كثيرة الطرز لم يحتوها عمل آرنى الاساسى مما جعل توسيع الفهرست أمرا ضروريا . ونظرا لوفاة آرنى فلقد نظر خلفاؤه فيما بينهم عمن يمكنه استكمال العمل

وطلب الفلكلورى الفنلندى كارل كرون **Kaarle Krohn** من طومبسون أن يأخذ على عاتقه مهمة علاج الثغرات الموجودة فى فهرست الطراز وبعد العديد من الاستشارات والزيارات لأرشيفات الحكاية والباحثين فى ميدانها (١٤) فى أوربا اخرج طومبسون لعالم الفلكلور عام ١٩٢٨ الطبعة الاولى باللغة الانجليزية من « فهرست طرز الحكاية » تحت عنوان « طرز الحكاية الشعبية »

ومرة أخرى أثير موضوع توسيع فهرست الطراز فى مؤتمر دراسة القصة الشعبية المنعقد فى مدينة لند بالسويد عام ١٩٣٥ ، اذ أنه على الرغم من المحاولات التى بذلها طومبسون لتوسيع الرقعة الجغرافية التى يعطيها الفهرست فان غالبية بلدان شمال وشمال شرق اوربا وآسيا ـ من ايرلندا حتى الهند ـ تركت بدون معالجة الثغرات الكبيرة فيها • ولقد ضاعف من خطورة هذا الموقف ما أثبتته الدراسات التطبيقية ـ وهذا الى جانب النظريات الحدسية التى سبق ذكر بعضها ـ من اهمية **روايات** منطقة حوض البحر الابيض الثقافية والشرق الاوسط والهند لأية دراسات مقارنة عن الحكاية (١٥) •

وظهرت الطبعة الثانية (بالانجليزية) من الفهرست عام ١٩٦١ وبها حوالى ٢٥٠٠ طراز مستقل ومئات أخرى من الطرز المتفرعة عنها واحتوت هذه الطبعة أضعاف حجم المادة التى احتواها الفهرست فى صورته الأولى التى قدمها آرنى أو الطبعة الانجليزية الاولى التى قدمها طومبسون على حد سواء •

وعلى الرغم من هذا التوسع فان طومبسون يشكو من عدم تمكنه من معالجة جميع ثغرات الفهرست اذ أنه **على الرغم من الدراسات المتلاحقة والتجميعات المستمرة فى ميدان الحكاية فان هناك مناطق ذات اهمية مركزية « لم تستكشف بعد» مثل ايران والعراق وشبه الجزيرة العربية بأسرها ومناطق أخرى لا يمثلها الا قدر ضئيل من التجميعات مثل مصر والسودان ومعظم بقية الاقطار العربية (١٦) •**

ويحذر طومبسون من محاولات استعمال الفهرست فى شكله الحالى لفهرسة قصص الجماعات البدائية • ويقرر ان طبيعة بنائه والمواد التى يحتويها لا تسمح بهذا الاستعمال وذلك لأن **الفهرست قائم على افتراض قيام علاقات تبادل قوية بين حكايات الشعوب القاطنة فى المنطقة الجغرافية الممتدة من ايرلندا الى الهند فى حين** ان هذا التبادل ضعيف بين جماعات هذه المنطقة والجماعات البدائية الا فى القليل من الحالات مثل بعض جماعات الهنود الحمر وافريقيا واندونيسيا (١٧) • ويصرح طمبسون بأن الفهرست كان يجب أن يسمى « طرز الحكاية الشعبية لأوربا وغرب آسيا والبلاد التى تقطنها شعوب تلك المناطق • » (١٨)

تبويب فهرست الطراز

تنقسم المواد التى يحتويها الفهرست الى اربعة أبواب رئيسية وباب خامس غير مبوب •

وتنقسم تلك الأبواب بدورها الى ٣٢ مدخلا على النحو الآتى :

الباب الأول : قصص الحيوان

١ ـ ٩٩	حيوانات وحشية
١٠٠ ـ ١٤٩	حيوانات وحشية وحيوانات مستأنسة
١٥٠ ـ ١٩٩	بشر وحيوانات وحشية
٢٠٠ ـ ٢١٩	حيوانات مستأنسة
٢٢٠ ـ ٢٤٩	الطيور
٢٥٠ ـ ٢٧٤	الأسماك
٢٧٥ ـ ٢٩٩	حيوانات وأشياء أخرى

الباب الثانى : حكايات عادية :

٣٠٠ ـ ٣٤٩	(أ) حكايات السحر
٣٥٠ ـ ٣٩٩	الخصوم الخوارق
٤٠٠ ـ ٤٥٩	الزوج (زوجة) أو القريب المسحور أو الخارق
٤٦٠ ـ ٤٩٩	الواجبات الخارقة
٥٠٠ ـ ٥٥٩	المساعدون الخارقون
٥٦٠ ـ ٦٤٩	أشياء سحرية
٦٥٠ ـ ٦٩٩	القدرة أو المعرفة الخارقة
٧٠٠ ـ ٧٤٩	قصص أخرى عن الخوارق
٧٥٠ ـ ٨٤٩	(ب) قصص دينى
٨٥٠ ـ ٩٩٩	(جـ) الليالى (القصة الرومانسية) (١٩)
١٠٠٠ ـ ١١٩٩	(د) قصص عن الغول الغبى

الباب الثالث : نكت ونوادر :

١٢٠٠ ـ ١٣٤٩	قصص الحمقى
١٣٥٠ ـ ١٤٣٩	قصص عن الآزواج
١٤٤٠ ـ ١٥٢٤	قصص عن المرأة (البنت)
١٥٢٥ ـ ١٨٧٤	قصص عن الرجل (الولد):
١٥٢٥ ـ ١٦٣٩	الرجل «الشاطر»
١٦٤٠ ـ ١٦٧٤	حوادث الحظ
١٦٧٥ ـ ١٧٢٤	الرجل الغبى
١٧٢٥ ـ ١٨٤٩	نكت عن رجـــال وهيئات الدين
١٨٥٠ ـ ١٨٧٤	نوادر عن جماعـات من الناس
١٨٧٥ ـ ١٩٩٩	قصص الكذب

الباب الرابع : قصص التركيبات (١٩) :

٢٠٠٠ ـ ٢١٩٩	قصص تراكمية (٢٠)
٢٢٠٠ ـ ٢٢٩٩	قصص خادعة
٢٣٠٠ ـ ٢٣٩٩	قصص تركيبات أخرى

الباب الخامس : قصص غير مبوبة :

٢٤٠٠ ـ ٢٤٩٩	قصص غير مبوبة

والهدف الاساسى من هذا التبويب هو تمكين الباحث من العثور على مثيـــلات حكاية معينة فى التراث الشعبى عند الشعوب المختلفة لا ان يتعثر فى رواية منها هنا وأخرى هنالك بمحض الصدفة

خصائص دليل الفهرست

وكما يتضح من دليل الفهـــرست بأن الخطوة الاولى فى عملية البحث هى تحديد طبيعة الحكاية المعنية طبقا لمحتواها الموضوعى ٠

مثال (١) : فحكاية الثعلب الذى تظاهر بالموت فوضعه صائد سمك فوق عربته مما أعطى الثعلب فرصة سرقة الصيد تقع فى الباب الاول « قصص الحيوان » وتدخل فى المدخـــل الأول « حيوانات وحشية » ومجرد وجود الصياد هنا لا يدخـــل الحكاية ضمن مدخل «انسان وحيوانات وحشية» وذلك لأن الصياد لم يلعب دورا ذا أهمية فى تطور أحداث الحكاية ٠

ويسجل الفهرست هذا الطراز تحت رقم ١ **سرقة الســـمك** ٠ ويورد آرنى وطومبسون ٤٢ مصدرا مختلفـــا لمئات الروايات لهـــذا الطراز فى مطبوعات ومحفوظات أرشيفات على حد سواء٠

مثال (٢) : وحكاية الملك الذى جاءه ثلاثة خطاب لابنته فوعد بتزويجها لمن يحضر له أعجب شىء فى الوجود ، فأحضر الأول مرآة يرى فيها الناظر أى شىء يريد ٠ وأحضر الثانى بســـاط طيارا ٠ وأحضر الثـالث ليمونة تحيى الميت فى نزوله القبر ٠ واجتمع الثلاثة يعرضون عجائبهم فاذا بهم يرون الاميرة تحتضر واضطروا لاستعمال البساط الطائر للوصول اليها ثم استعمـــال الليمونه لاحيائها ٠ فأى واحد من هؤلاء يفوز بها ؟ تقع هذه الحكـــاية فى الباب الثـــانى « حكايات عادية » وتدخل فى المدخل السابع « القدرة أو المعرفة الخارقة » (أو فى المدخـــل السادس : أشياء مسحورة ٠ الا أن الحـــكاية تتمركز حول قوة الليمونة على احياء الميت وليس حول الاشياء الثلاثة كعناصر مسحورة) وبهذا تكون القصــــة فى المدخل الاول ٦٥٠ ـ ٦٩٩ ورقمها الفهرسى هو ٦٥٣ (أ) **أندر شىء فى العالم**٠ ويورد الفهرست مراجع لروايات هـــذا الطراز لنصوص اســـبانية وايسـلندية وهنغـــارية وصربوكروانيه وبولنـدية ويونانية واســبانية امريكية (من جمهورية الدومينيكان وبورتوريكو) وولاية نيومكسكو الأمريكية والمكسيك ومجمـوعة جزر كيب فرد ٠

هذا وواضح ان عدم ورود دولة معينة لايعنى بالقطع عدم وجود الطراز فى ثقافتها كما هى الحال فى مصر مثلا ٠ فالطراز موجود ولكنه غير مدون أو على الأقل لم يكن متاحا لمصنفى الفهرست ٠



مثال (٣) وحكاية العنز التى رفضت العـودة الى منزل صاحبتها فذهبت صاحبتها الى الجـزار ليذبح العنز فرفض وذهبت للحبل ليخنق الجـزار فرفض ، ثم ذهب للفأر ليقرض الحبل فرضى، ولما شرع الفأر فى قرض الحبل ٠٠ أسرع الحبل ليخنق الجزار وأسرع الجزار ليذبح العنز وأسرعت العنز للمنزل • تقع هذه الحـكاية فى البـــاب الرابع « قصص التركيبات » حيث ان القصة هنا تتمركز حول طريقة بنائها أو تركيبها وليس حول مجرد دفع العنز الى المنزل • وتدخل فى المدخل الاول « قصص تراكمية » حيث أن تطور أحداث القصة يأتى عن طريق تراكم عناصر بنائية متشابهة ثم انعكاس دورة هذا التراكم • ورقمها الفهرسى هو **٢٠١٥ العنـــز الذى رفض ان يذهب الى المنزل** ويورد الفهرست مراجع لمطبوعات وأرشيفات لزهاء مائتى رواية مختلفة من هذا الطراز •

نواحى القصور فى فهرست الطراز

يمكن حصر مظاهر قصور الفهرست فى مجالين• الأول : كمى ٠٠ يتعلق بالمادة المفهرسة وحجمها وكذلك بالرقعة الجغرافية التى يغطيها الفهرست ، والثانى : نوعى ٠٠ يتعلق بكيفية الفهرسة •

أولا : مجال التغطية :

١ ـ التغطية النوعية : ظهر الفهرست لاول مرة عام ١٩١٠ تحت **Verzeichnis der Marchentypen** ثم ترجمه طومبسون تحت عنوان « طـرز الحكاية الشعبية » Types of Folk «والواقع أن أيا من العنوانين لا يعبر بدقة عن طبيعة المادة التى يفهرسها الكتاب • فالعنوان الالمانى يقصر العمل على الـ Marchen وهو ما يقابل فى العربية الحكاية أو الحدوتة ، الا أن الفهرست ليس مقصورا على الحكاية فقط فالنـادرة مثلا أو النكتة ليست حكاية أو على الاصح ليست • Marchen



واذا كان العنوان الالمانى مصابا بتقصير الحذف فان نظيره الانجليزى مصاب بتقصير الاضافة • فلفظه Folktale بالانجليزية تعنى ايا من الانواع والاشكال الأدبية القصصـــية النثرية فى الادب

الشعبى وتنـــدرج تحت هذا المصطلح الخـــرافة الروائية والاسطورة المحلية والاسطورة المهاجرة وغير ذلك من الانواع التى لا يتعامل معها الفهرست أساسا ٠

ب ـ محدودية المنطقة الجغرافية التى يغطيها الفهرست وكثرة الفجوات فيها ٠

حـ ـ اقصاء الكثير من التجميعات ذات الصبغة الأدبية على الرغم من أن تلك التجميعات كان يمكن اعتبارها مجرد روايات خاصة من النصوص الشعبية

ثانيا : كيفية التبويب والفهرست :

١ ـ يعتمد التبويب فى كثير من الاحيان على شخصيات الحكايه وليس على طبيعة الاحداث ٠ والشخصية تتغير من مجتمع لآخر فى نفس الثقافة ومن ثقافة لاخرى ٠ فرجل الدين فى مجتمع قد يصبح أبا فى مجتمع آخر وملكا فى مجتمع ثالث وهكذا اذ أن ما يجمع بين الجميع هـــو السلطة والنفوذ وليس مجرد كون الملك ملكا أو الأب أبا أو القس قسا ٠

فالنادرة الشائعة فى مصر عن « الصعيدى اللى راح الحمـــام وبعد نص ساعة من الدعك والحك لقوا فانلته » يوردها الفهرست فى الباب الثالث « النكت والنوادر » المدخل الثالث « **قصص عن المرأة** » ورقمها الفهرسى هو **١٤٤٧ المراة القـذرة** وهو وصف لا يتفق مع نادرتنا اذ انها لا تخص امرأة ٠ وتحكى نفس النـــادرة فى العراق عن كردى ٠ فالحدث واحد فى جميـع الروايات وان اختلفت الشخصيات ٠ وتجد ايضا النادرة الشائعة فى مصر عن الزوج الـــذى كانت زوجته تعطى اطايب الطعام لعشيقها ٠ فاتى لها الزوج بدجاجتين بعد ان عرضهما على الجيران وطلب منها طهيهمـــا وجاء العشيق مطالبا بهما فامهلته الزوجة وعند موعد العشاء طلبت الزوجة من زوجها احضـــار ضيف ليقتسم معهم الطعام الزائد فأحضر الزوج رجلا فقيرا الى المنزل وطلبت الزوجة من زوجها الذهاب لشراء ليمون : وبينما الزوج فى الخارج أوهمت الزوجة الضيف ان زوجهـــا مريض و ـ الطبيب اوصاه بأكل خصيتى رجل كل عام ٠ ففر الضيف واسرعت الزوجة باخفاء الدجاجتين و ـ جاء الزوج اخبرته زوجته بأن الضيف قد استولى على الدجاجتين وهرب فطارده ولما يئس من اللحاق به صاح « طب ادينى واحدة وخلل واحدة » فرد عليه الضيف « لو حصـــلتنى خذ الاثنين » يورد الفهرست هذه النادرة فى البـــاب الثالث « نكت ونوادر » المدخل الرابع قصص عن الرجل « تحت المدخل الثانوى » « القسيس يخـــدع » حيث ان الطراز الاوربى المعتمد تضـــمن قسيســا بدلا من الزوج وخادما بدلا من الزوجة ٠ ورقم هذه النادرة الفهرسى **هو ٠ ١٧٤١ : ضيف القسيس والدجاج المأكول ٠** » كما هو الحال فى المثال الأول ، فان الحدث واحد ولكن الشخصيات تختلف ٠

ب ـ قلة المداخل التى تحدد طبيعة المواد التى تحويها الأبواب العامة مما يجعل البحث فيها عن مادة معينة ضربا من ضروب الحـدس فى بعـــض الاحيان ٠ (18)

« الليالى » نوع من القصص الشعبى شديد الاقتراب من الواقع وبه أقـل قـــدر ممكن من **الخوارق** وتعتبر الديكامرون لبوكاشيو والف ليلة وليلة من أمثلة هذا النوع الأدبى الشعبى **وهو** القصص الشعبى الذى يلعب فيه البنـاء الدور الأساسى بدلا من التطور الموضوعى للأحداث . فهى قصة ذات طبيعة بنـــائية تركيبية ٠ **وهو** القصص الذى تذكر فيه عبـارة بسيطة بشكل تراكمى وعادة يكون هذا التكرار بمصاحبة اضافة بسيطة ومع كل اضافة ايعاد ذكر كل ماسبق روايته ٠

مراجع المقال :

1. Johanes Bolte and George Polivka, *Anmerkungen zu den Kinderund Hausmärchen der Brüder Grimm,* vol. 4, p. 418 ff., 5 vols. (Leipzig, 1913-1932).

2. Theoder Bentey, Panchatantra : *Fünt Bücher indischer Fablen Märchen, und Erzählungen, 2 vols.* (Leipzig, 1859) ; Reinhold Kölen, *Aufsätze über Märchen und Volkslieder* (Berlin, 1894) ; Emmanuel Cosquin, *Etudes Folkloriques* (Paris, 1922) ; *Les Contes indiens et l'Occident* (Paris, 1922).

3. Max Müller, *Chips from a German Workshop* (New York, 1881) ; Angelo de Gebernatis, *Zoological Mythology* (London, 1872) ; John Fisk, Myths and Mythmakers (Boston, 1872) ; (Sir) George Cox, Mythology of the Aryan Nations (London, 1870).

4. J.G. Von Hahn, *Griechsche und Albanesische Märchen,* 2 vols. (Leipzig, 1864).

5. *International Folklore Congress in London,* 1891.

6. *Journal of American Folklore (JAF),* vol. 21, (Boston, 1908).

7. Franz Boas, *Tsimshian Mythology,* Report of the Bureau of American Ethnology, No. 31, (Washington, 1916).

8. Stith Thompson, *The Folktale,* p. 415 (New York, 1946).

9. Antti Aarne, *Verzeichnis der Märchentypen,* Folklore Fellows Communications *(FFC)*, No. 3, (Helsinki, 1910).

10. Ibid., p. 8.

11. Ibid., p.10.

12. Thompson, *The Folktale,* p. 419 n.

13. Aarne, *Finnische Märchenvariaten, FFC,* Nos. 5, 53 ; Aarne, *Estnische Märchen- und Sagenvariaten, FFC,* No. 25 ; O. Hackman, *Katalog der Märchen der Finlandischen Schweden, FFC,* No. 60 ; R. Christiansen, *The Norwegian Fairytale, A Short Summary, FFC,* No. 46 ;

M. de Meyer, *Les Contes Populaires de la Flander, FFC,* No. 37 ; O. Loorits, *Livische Märchen- und Sagenvariaten, FFC,* No. 66.

14. For a brief resumé of these visits, see Thompson, *The Folktale,* pp. 419-420 n.

15. i.e. The Historic-Geographic Method known as the *Finnish* Method.

16. Thompson, *The Types of the Folktale* (1961), p. 6 ; See also *The Folktale,* p. 421.

17. For a brief description of the European-Asiatic folktale in primitive cultures, See Thompson. « European-Asiatic Folktales in other countries », in *The Folktale,* pp. 283-296, See also Thompson, *European Tales among the North American Indians* (Calorado Springs, 1919).

18. « The Types of the Folktale of Europe, West Asia, and the Lands settled by these Peoples », *The Types of the Folktale* (1961), p. 7.

19. Novelle SD SDROT SDSDlo(DD

20. « Formula tale » « Formelmärchen »
Archer Taylor, «Formelmärchen», in *Handwörterbuch des Deutschen Märchen,* hrsg. von Lutz Mackensen (Berlin-LeipZig, 1930-1940), vol. 2, pp. 64-91 ; Archer Taylor, « A Classification of Formula Tales », *JAF,* vol. 46, pp. 77-88 ; Thompson, *The Folktale,* pp. 229-234.

21. « Cumulative tale » « Kettenmärchen »
Archer Taylor, « A Classification of Formula Tales », Martti Haavio, Kettenmärchen-Studien, 2 vols., *FFC,* Nos. 88, 99.

د . حسن الشامي

الدراسات الفولكلورية في

رومانيا

بقلم: عبدالحميد حواس

الفولكلور ـ المجتمع الجديد : قد يبدو هذان المفهومان متعارضين . لكنا اذا تركنا هذا التعارض الظاهري لنتأمل حقيقة الامر لوجدنا أن لا تناقض أو مالا يقبل المصالحة والتعايش بينهما. هذا اذا لم نقل أنهما مفهومان متكاملان يتلاحمان تلاحم الأصول و الفروع ، ويتحاوران تحاور أجيال الاجداد والآباء والأبناء .

واذ كان لا يزال يوجد من ينظر الى الفولكلور بوصفه تراث الماضي وحسب : يكون من المسلمات لديه أنه لا حاضر ينشأ من فراغ ، وأن الجديد استمرار للقديم ونمو به . على أن « الفولكلور فضلا على أنه صدى الماضي فهو صوت الحاضر المتجدد أبدا .

ترتيبا على ذلك . لا يمكن أن ينشأ مجتمع فني وحضارة ناهضة دون أن يضربا بجذورهما في تراثهما الطيب ، ولا يمكن ان ينبعث فن خلاق دون أن يوصل أنسابه ويتمثل فنه وتراثه الشعبيين .

انطلاقا من الوعي بتلك الحقيقة يعتني الشعب الروماني بتراثه الشعبي ويعتز به اعتزازا بالغا. فهو ما زال يحرص حتى الآن على عرض زيه

القومي في شتى المناسبات ، ويتغنى بشعره الشعبي ، ويلقى المغنون الشعبيون كل محبة وتقدير أنى ذهبوا • ويرقص الشعب ـ جميعه بلا استثناء تقريبا ـ رقصاته الشعبية • ولايخلو بيت في القرية أو المدينة من زخارف شعبية أو قطع من الفن الشعبي • والمسألة ليست تقديرا لشيء طريف ، وانما تعنى أن التراث الشعبي داخل في نسيج البناء الجديد ـ معدلا من بعض وظائفه ومستمرا ببعضها ـ ليشيع أحاسيس جمالية ويعبر عن قيم نفسية واجتماعية لدى أبناء المجتمع الجديد •

واذا كنت قد شاهدت في قرية بويشارا الواقعة على جبال الكربات كيف يحرص سكانها : رعاة وفلاحين وعمالا وموظفين ومتعلمين على الحفاظ على طابعهم القومي في عمارة بيوتهم وزخرفتها الداخلية بالمنسوجات والايقونات والآنية الشعبية ، ورأيت كيف خرج الشبان والشابات مساء السبت متزيين زيهم الشعبي الجميل ، متوجهين الى بيت الثقافة حيث تقام حلقة الرقص الاسبوعية ، وأخذوا يرقصون رقصاتهم الشعبية البالغة الثراء في ايقاعاتها وتشكيلاتها بسعادة وحيوية غامرتين • فقد مرت أمامي كفقرة في العرض الرسمي احتفالا بالعيد القومي (٢٣ أغسطس) مجموعة هائلة من الشابات والشبان يرقصون مرتدين أزياءهم الشعبية بينما تحييهم منصة رئيس الدولة والجماهير في حرارة واعتزاز •

لقد كان الاعزاز والحماس للتراث الشعبي هو اللحن الأساسي الذي ظللت أسمعه في طول البلاد وعرضها ، سواء في بوخارست العاصمة أو ملدوفا في أقصى الشمال أو ترانسلفانيا في الغرب أو في دوبروجا على ساحل البحر الاسود •

بيوت الابداع الشعبي

ليس من الغريب اذن أن نصادف آلافا من فرق الهواة التي تعرض الرقص والغناء الشعبي وتنظم لها المسابقات • وأضخم تلك المسابقات المسابقة الدورية التي تتم كل سنتين بالتبادل مع العروض المسرحية • ويوزع نائب رئيس الدولة جوائزها عالية القيمة بنفسه • وتشرف على تلك الفرق وأخواتها التي تهتم بالادب والفن الشعبي بيوت الثقافة في القرى والمدن وأجهزة الثقافة في النقابات ومنظمات الشباب ، لكن الجهاز الذي ينسق حركة الهواة ويدفعها هو بيوت الابداع الشعبي التي تخطط للحركة في اتجاهين :

أ ـ اتجاه من القرية الى المدينة ، من القاعدة الى القمة ، بتشجيع واحياء الصالح من الفن الشعبي الاصيل وتقديمه متصاعدا حتى يصل الى أعلى مستويات أماكن ووسائل العرض في الدولة •

ب ـ اتجاه من المدينة الى القرية ، من القمة الى القاعدة ، بتقديم المعارف النظرية وتقنيات الفنون الحضارية الى من يريد تطوير معرفته من أولئك الهواة وتنظيم فصول دراسية ودورات تدريبية لستة أشهر قد تزيد الى ثلاث سنوات في شتى الفنون وحرفيتها •

وتطمع بيوت الابداع الشعبي من تلك المزوجة أن تخصب الفن الشعبي وتضمن له دوام الاستمرار والقدرة والتعبير عن الواقع الشعبي الحي المتحرك • وكما ذكر لي مدير بيت الابداع الشعبي المركزي زاد المشتركون في المسابقة الأخيرة على المليون • وقد فازت احدى تلك الفرق بالجائزة الاولى للمهرجان الذي عقد في القاهرة سنة ١٩٦٤ ، وأخرى في مهرجان أوروبا الذي عقد في العام الماضي بيوغوسلافيا •

تعاونيات الفنانين التقليديين

هذا عن الهواة ، أما الفنانون التقليديون والتطبيقيون فقد شكلوا تعاونيات ينتجون من خلالها ، ويسوقون عن طريقها ، مختلف أشغال النسيج والحفر على الخشب وأعمال الفخار وما اليها • وكذا يساهم الفنانون التشكيليون (من

خلال مؤسسة الفنون التشكيلية ــ وهى التنظيم التجارى لاتحاد الفنانين التشكيليين) فى استلهام الفن الشعبى وانتاج أعمال متأثرة به أو مطورة له. وينتحى الكتاب أيضا منحى مشابها فى محاولة استلهام التراث الشعبى فى كتاباتهم المختلفة ان شعرا أو مسرحا أو قصصا . ومن قبلهم فعل الموسيقيون ، وقد جمعت جمعية المؤلفين الموسيقيين منذ سنوات طويلة أرشيفا ضخما من الموسيقى والأغانى الشعبية .

ترعى الدولة هذا الجهد الشعبى وتشجعه بالعون المالى والفنى ، خاصة فى الفترة الاخيرة مسايرة لاتجاهها الى تأجيج الشعور القومى . وبالاضافة الى ذلك كونت بكل محافظة (٣٩) فرقة للغناء والرقص الشعبى فضلا على الفرق المركزية ببوخارست . وكما قلنا تقوم بيوت الابداع الشعبى وبيوت الثقافة والاجهزة الثقافية المختلفة باحتضان وابراز كل جهد طيب فى هذا الميدان.

مؤسسات الدراسات الفولكلورية

لكن اهتمام الدولة لا يقتصر على جانب رعاية الحركة الفنية الفولكلورية العامة ، فهى تولى الدراسة العلمية للمادة الفولكلورية اهتماما مضاعفا . فأنشأت عدة مؤسسات للدراسات الفولكلورية والاثنوجرافية ، أهمها معهد الفولكلور والاثنوجرافيا ببوخارست ، الذى تأسس سنة ١٩٤٩ واستطاع فى هذا المدى الزمنى القصير أن يحقق لنفسه مكانا عاليا بين المؤسسات النظيرة. ولجنة الانثربولوجيا والاثنوجرافيا وهى تابعة ــ مثلها مثل المعهد ــ للأكاديميه الرومانية التى كانت قد أسست قبل ذلك بسنوات أرشيفا للفولكلور فى مدينة كلوج . كما اعتنت الدولة بانشاء متاحف أثنوجرافية وفولكلورية تحوى مواد بالغة الاهمية وفى نفس الوقت تضم باحثين متخصصين يتابعون تطوير العمل وانماءه ، ومن بين تلك المتاحف بلغ « متحف القرية » المفتوح شهرة عالية .

الحركة الفولكلورية فى التاريخ

لا بد أن وراء الحركة جهدا سابقا واعيا مكنها من الاستمرار والنماء ورسخ أقدامها بهذه الصورة . وهذا ما يحدونا الى محاولة عرض أطوار الحركة .

يمكننا القول بأن حركة الاهتمام بالفولكلور فى رومانيا تابعت نفس التيار من النشاط فى أوروبا ، وبدأت من نفس البداية الاوربية ألا وهى الاهتمام بأغانى الشعب وأساطيره ــ نتيجة واستمرارا للروح الرومانسية ، وصدى وتأكيدا لانبعاث الشعور القومى .

قام المثقفون والمحبون المتحمسون لوطنهم وتراثه بجمع مجموعات من الآغانى والمعتقدات الشعبية ، فجمع باولت **Pauleti** أغانى وصيحات رقصات رومانية يغنيها الفتيات والفتيان عند الرقص سنة ١٨٣٨ ــ كما جمع الشاعر الكبير فاسيلى الكسندر **Alexandri** فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر مجموعة ضخمة من « أشعار شعبية رومانية » . أما سيمون فلورياماريان ، الذى كان رجل كنيسة ذا اهتمامات أثنوجرافية ، فقد أخذ يجمع موادا عن الزواج والميلاد والوفاة ، وكذا عن الطيور والنباتات ، كما جمع قصائد قصصية **Ballads** ولم تنشر أعماله كلها ، وأهم ما نشر له « الزواج لرومانى ، الميلاد الرومانى ، الوفاة الرومانية ».

أصحاب النزعة اللاتينية

وفى نفس الفترة تقريبا ظهرت أعمال أتاناس مارنسكو **Marinescu** وهو من زعماء الحركة اللاتينية . (الحركة التى قالت بأن **بأن رومانيا تنتمى جنسا وثقافة الى اللاتينية)** . وطبيعى أن تتحمس الحركة لاثبات الطابع اللاتينى من خلال المادة الفولكلورية . ومن هنا نشطت فى جمع نصوص التراث الشعبى . حقا أفاد هذا لنشاط الحركة الفولكلورية الا أنه كان له سوءة التدخل فى النص بالحذف والتعديل وفقا لأفكار أصحاب المبدأ . ومع التقدير الكبيرالذى حازه عمل مارنسكو الضخم « الثقافة الوثنية والمسيحية » الذى يتكون من أربعة مجلدات عن «اعتقاداتوأعياد الرومان القدامى ، أعياد المسيحيين القديمة

والحديثة ومعتقداتهم ، الأعياد الرومانية الوثنية في أيامنا ، عناصر الميثولوجيا الداشية (١) الرومانية » الا أنه أخذ عليه المآخذ نفسه ·ولكن مما يذكر لذلك العمل ، فضلا على مميزاته الاخرى أنه لأول مرة أخذ يعالج نظرية الفولكلور ·

الفولكلور والدراسات المنهجية

اذا كانت الفترة السابقة تنبع أهميتها من المادة التي جمعتها فقد تلتها فترة حوت مجموعاتها دراسات لا تخلو من أهمية · فنجد أن ديمتري تيودورسكو Teodorescu قد قدم بدراسة جيدة لمجموعته « أشعار شعبية رومانية » المنشورة سنة ١٨٨٥ · ودرس هاسدد وبوجدان Bogdan تأثير الكتب الشعبية في التراث الشفوى ، كما عقد مقارنات بين التراث الرومانى مع التراث البلقانى · ويعد كتابه « الكوكو واليمامة ــ أقوال شيوخ » أول دراسة مقارنة لموضوعات الغناء

ومن أهم الدارسين اللغويين لازارسانيانو Sauineanu وقد قام بدراسات لغوية هامة (حتى في ميدان اللغة الفرنسية ، فله دراسة هامة عن الارجو) وقد نشر مجموعة كبيرة من « حكايات رومانية » مقارنا فيها بين الحكايات الرومانية والحكايات العالمية ودراسة أخرى باسم « دراسة فولكلورية » ·

ويعد موزس جاستر Mozes Gaster الذى هاجر الى لندن في بداية القرن العشرين ، من أهم الشخصيات الدارسة للفولكلور الرومانى فقد أصدر عدة دراسات ومجموعات أهمها « الأدب الشعبى الرومانى » ، والقسم الأول من هذا العمل دراسة كبيرة ، كما أنه صنف المادة التي جمعها تصنيفا نوعيا ·

وعن الرقيات نشر جروفي أرتور Gorovei Artur « رقيات رومانية » · أما بامفله تودور Pamfile Tudor الذى كان من رجال الجيش ثم أولى الفولكلور اهتمامه ، فقد أصدر مجلة تحمل اسم الشاعر ذى الاصل الشعبى « ايون كريانجا » ، كما نشر سلسلة من الكتب · في العقد الاول من هذا القرن ، عن « عطلات الصيف الرومانية ، عطلات الخريف وأعياد الميلاد ، الزراعة عند الشعب الرومانى ، حكاية العالم القديم » ·

وعن « الأمثال الرومانية » أصدر زامة ايوليو Zame Juliu عشرة مجلدات ، مقارنا اياها مع الأمثال العالمية التى استطاع الحصول عليها ·

أما رجل التاريخ الموسوعى نيكولاى يورجا Iorga الذى يحمل معهد الدراسات التاريخية في بوخارست اسمه ــ فقد كتب الى جوار دراساته الكبيرة في التاريخ الرومانى عن الادب والفن وخاصة في كتابه « تاريخ الأدب الرومانى الذى يحوى بابا عن القصائد القصصية الشعبية الرومانية » ·

التخصص في الدراسات الفولكلورية

رغم أن أوفيد دنسوشيانو Ovid Densusisna ينتمى الى نفس الفترة السابقة (أواخر القرن التاسع عشر وبدايات العشرين) . ورغم أنه كان لغويا له دراساته الخطيرة في مجال اللغويات الرومانية ، أهمها كتاب من مجلدين عن تاريخ اللغة الرومانية حدد فيه بشكل نهائى أصل الرومانية الصوتى ، رغم كل هذا فقد كان أول من حاول وضع تعريف ومنهج للفولكلور ، وتحديد مجاله بعيدا عن اللغويات والدراسات الاخرى · وكتب « الفولكلور ــ كيف يجب أن نفهمه » ليوضح فيه أسس جمع المادة جمعا علميا · كما لفت الانتباه الى المبدأ الأساسى : أن الفولكلور خلق دائم مستمر ولا بد أن نهب نفس الاهتمام لا للظواهر التقليدية وحسب بل أيضا للظواهر المعاصرة · وقد أصدر مجلة الكلمة والروح Grai si Suflet عن أفكاره ومبادئه ·

ان أوفيد دنسوشيانو قد حصل بجدارة على مكان الأب في أسرة الفولكلوريين الرومانيين

(١) الداشيون هم سكان رومانيا القدامى قبل الغزو الرومانى ·

المحدثين ، وما زال الكثير من مبادئه يعمل بهـا في تقدير كبير .

وفي نفس الوقت الذى كان دنسو شيانو يقوم باقرار مبادئه ويكتب دراساته كان علماء الموسيقى أمثال بللا بارتوك B. Bartok كيرياك O.G. Kiriac وبردتشيانو T. Bredicea قد بدءوا جمع وتسجيل الموسيقى الشـــعبية من وجهة نظـر فولكلورية . (ظهرت بالانجليزية مؤخر ســـنة ١٩٦٧ مجموعة بارتوك « الموسيقى الشـــعبية الرومانية » في ثلاثة مجلدات) .

وأخذ يظهر ، بعد ذلك ، نجـاح مبـــادىء دنسوشيانو ، اذ تحققت نتائج بارزة في ميـدان الموسيقى ، سواء من حيث جمع المادة أو من حيث تحديد المنهج العلمي . وقد لعب الدور الكبير في ذلك « الارشـــيفات الفونوجـرافية لوزارة الفنون » و « الأرشيفات الفولكلورية لجمعيـــة المؤلفين الموســـيقيين الرومانيين » المؤسسة في بوخارست سنة ١٩٢٨ .

وفي سنة ١٩٣٠ أسست الاكاديميةالرومانية « الأرشيفات الفولكلورية » في مدينة كلوج Cluj لتقوم بجمع الفولكلور ودراسته . كما ظهـــرت « حوليات أرشـــيفات الفولكلور » لنشر المـــواد الفولكلورية والببلوجرافيا المرتبطة بالابحـــاث الفولكلورية . وفي جامعة بوخــــارست تكونت « جماعة الفولكلور الروماني » .

بيد ان النشاط في تلك الفترة كان مرتبطـــا أساسا بالادب والموسيقى والرقص وقليلا ماكان الأخير يعطى نفس القدر من الاهتمـــام ، وكانت رحلات الجمع مشـــتتة ، ولم تكن تراعى مبـــدأ امتزاج الظاهـــرة الفـــولكلورية (بأخواتهـــا المصاحبة) .

ثم أخذت الدراسات الفولكلورية تســـتفيد من حملات البحث والمسح الاجتماعي لدراســـة القرية الرومانية ، وقد أدى هذا الى مزيد من الفهم الواضح للظواهر الفولكلورية في علاقتها بالحيـاة الاجتماعية العامة . وأكثر من ذلك أنه ساعد على انجـــاز منهج للبحث والجمع أكثر ملاءمة للظروف المحلية .

وكان لا بد أن تتوج تلك الجهود وتنظم بانشاء معهد متخصص للدراسات الفولكلورية ، خاصـة وأن بعض المعـاهد تدرس الفولكلور الروماني أو بعض جوانب منه وفق تخصصاتها الاساســـية المختلفة ، اذ يقوم معهد « تاريخ الأدب » ونظريته (المسمى جورج كالينسكو) بدراسات عن صـلة الأدب المثقف بالأدب الشعبي ومدى التأثر والتأثير بينهما ، ويولى معهد دراسات جنوب شرق أوربا الفولكلور المقـــارن ـ وخاصـــة مع الفولكلور البلقاني ـ عنايته . كما دخل الفولكلور الروماني كمادة دراسية في البرامج التعليمية في كليات اللغة الرومانية التابعة لكل من جامعات بوخارست وياش وكلوج ، والتمثل في الكونسرفاتوار وفي معاهد الرقص (الكريوجراف) وفي معاهدالمعلمين (البداجوجيا) التي تخرج معلمي القرى والمراحل الاولى والمتوسطة نظرا لقيام التمدد من الوسط الفولكلوري . وقد بلغت أقسام الدراســـات الفولكلورية في الوقت الحالي خمسة عشر قسما .

معهد للدراسات الفولكلورية

تأسس المعهــــد سنة ١٩٤٩ بعد التحـــول الاشتراكي على نواة موسيقية كانت موجودة منـذ سنة ١٩٣٨ ، باشراف أحد رواد البحث فيالموسيقى الشعبية برايليو والذى يعد السـلف الذى يعود اليه دارسو الموسيقى الشعبية المعاصرون . **وقد ضم المعهد في مجال عمله كلا من : جمع المادة ، واجراء الدراسات .**

وقد وسع منذ البـــداية النظرة الى المـــادة الفولكلورية فأصبح يضم اليهـا فضلا على الأدب والموسيقى والرقص ، الدراما الفولكلورية ثم عاد وطور من نظرته فأدخل العادات والطقوس ضمن دائرة الفولكلور . وقد أدت به هـــذه الجوانب الأخيرة وما يتبعها من ممارسات الى آن يهتم بمفهوم الحياة ومعتقدات الوســـط الفولكلورى وسلوك



ناسه وتمثلاتهم واهتماماتهم العملية ، وأن يهتم كذلك بالتركيب الاقتصادى والاجتماعى للبيئة .

على أن المعهد اذا كان يضع هذا فى اعتباره الا أنــه يركز تركيزا أساســيا على الابداع الفنى الشعبى ، أى كل مايحمل قيمة فنية من الوجهة الجمالية ، حيث يعبر الناس عن أفكارهم ومشاعرهم والهامهم ، وحيث يعكس ذلك التعبير ـ منسوجا مع نظراتهم للحياة ذات الطيات والتركيبــات ـ صراعهم من أجل العدالة والحرية .

وقد سار المعهد مهتديا ـ فى تفسيره للوقائع ـ بتعاليم المادية التاريخية ، فى نفس الوقت الذى وضع نصب عينيه الاستفادة الكاملة من المبادىء التقدمية والنتائج القيمة التى يتوصل اليهــا الفولكلوريون فى رومانيا أو فى البلاد الأخرى ، مع مواجهة نتائج الابحاث باستمرار مع واقع الحياة ومع احتياجات واتجاهات الحياة الثقافية .

ولم يقصر المعهد أبحاثه على دراسة الفولكلور فى القرى فحسب ، بل انتبه الى أهمية دراســة الفولكلور السائد فى مراكز العمال المختلفة . فى المدن وفى المراكز الصناعية ، وقد التفت أيضا الى جانب الفولكلور الرومانى لفولكلور الأقليــات القومية المختلفة (المجرية ـ الألمانية ـ التركية ـ الغجر) .

وقد أكد المعهد الطابع العلمى لمناهج جمع المادة الشعبية وأوليات العمل الميدانى بوصفه إساس العمل الفولكلورى . وليس الهدف هو جمــع مادة ـ أى مــــادة ـ فلا بد أن توثق تلك المادة التوثق الكافى الذى يكفل لها الامان والضـــبط المطلوبان لأى وثيقة علميــة . ولا بد أن يراعى مبدأ امتزاج الظواهر الفولكلورية وتلاحمها تلاحما حيا ، يصعب معه نزع نص وعزله وحده . وهذا ما وجه باحثيه الى الاهتمام بظاهــــرة الابداع الفولكلورى فى كل أشكالها المتعددة الطيــات

وبتحديد طبيعتهـــا • كما اهتموا بالكشف عن أصل ونمو الظواهر الفولكلورية ومحتواهـــا ودلالتها •

ويتم العمل الميداني بواسطة فريق من ثلاثـة أو اربعة باحثين ذوى تخصصات متنوعة حســـب الموضوع الذى يبحث ، وذلك للتمكن من ملاحظـة الظواهر الفولكلورية الممتزجة، وقد يقـوم باحث بدارسة مفردة اذا كان يتتبع مسألة بعينها •

وراعت حملات الجمع ــ سواء عند دراســـة فولكلور مقاطعة بعينها أو اقليم محلى أو مســألة فولكلورية محددة ــ أن الوقائـع الفولكلورية فى تبادل علاقات مستمرة مع الحياة الثقافية التى هى جزء من نسيجها ، ولا بد أن تدرس كجـــزء من الثقافة القديمة الباقية ومن الحياة الثقافيةالمعاصرة وأن تنسب للمحيط الاقتصـــادى والاجتماعى والسياسى الذى تعكسه وتعارضه ، وأن تراعى الاختلافات التى تظهر خلال المجتمع الصغير الذى جمعت منه •

القديس ايليا •• جالب المطر

وقد اشتركت مع المعهد فى رحلة قام بها الى قرية بويشارا فى اقليم ترانسلفانيا الواقعة على جبال الكربات بالقرب من نهر الاولت ورأيت كيف أن فريق الجمع (مكون من باحث فى الادب الشعبى وباحثة موسيقية وثالثة فى المعتقدات والممارسات ومعهم ميهاى بوب مدير المعهد وواحد من أبرز دارسى الحكاية الشعبية فى العالم والاستاذ بكلية الدراسات اللغوية والذى كان يشرف على مجموعة من طلبة تلك الكلية ومن الكونسرفاتوار يتدربون على العمل الميدانى) أخذ يرتب تلك الرحلة قبـل القيام بها بأشهر وجمع كل المعلومات والبيانات الممكنة عن القرية ومنطقتها وأعد خطته وفقها • ولحسن الحظ كان أحد الاطباء الذين عملوا بتلك القرية لعدة سنوات قد ألف كتابا عن ذكرياته فى تلك القرية وعن أبرز شخصياتها ومعالمهـــا وعن تراثها وفنها •



وقد اختاروا وقتا يقام فيه عيد للقديس ايليا جالب المطر فى تلك المنطقة • ثم توجهوا الى القرية بعد الاطمئنان الى كل هذه الترتيبات ، وبعـــد أن اتصلوا بأدلائهم بالمنطقة وتأكدوا أن كل شىء مهيأ ، وفى القرية ، وخلال عمليـــة الجمع كانوا يراعون الاشتراطات السابق ذكرهـــا • ومكثوا بنفس القرية اثنى عشر يوما يعملون فى هـــدوء متحاشين أن يضطرب سير الحياة العادى • وكان الباحث يستحيل الى فرد عادى من أبناء القرية يتعامل معهم فى مودة وندية انسانيـــة تجلب له الثقة وتسلس له الحصول على مادته •

وقد انعكس اهتمام المعهد بجماليات العمـــل الفنى فى أن القيام بتسجيل الاغانى والموسـيقى كان يتم بعد تحقق من مدى اجادة « المؤدى » لمحفوظه والتثبت من قيمة ذلك المحفوظ • وكان مع الفريق جهازان للتســـجيل الصوتى وآلة تصوير فوتوغرافى وأخرى ســـينمائية • وكان جهازا التسجيل مكرسين لجمع الموسيقى والأغانى أساسا ، وفى حالات فراغهما كانا يعملان لجمـع الموسيقى والأغانى أساسا ،وفى حالات فراغهما



كانا يعملان فى تسجيل ذكريات مسنى القرية ، الا أن ذلك لم يعوق بقية الباحثين فقد اعتمدوا على التدوين وخصوصا فى مجال المعتقدات والمفاهيم والتصورات وكافة المعلومات المشار اليهـــا من قبل ٠

وكان يسبترعى الأستاذ بوب العلاقة بين المعتقد الحى والآخر الموجود فى التراث الادبى الشـــعبى والمثقف ، وكان يولى عناية لتاريخ القرية ولمعالمها ولعلاقاتها الثقافيـــة ٠ ففى البـــلاد الجبلية تقوم العلاقات بين القرى والمدن المحليـــة وفق دروب وطرق قد لا تكون هى الطرق الرسمية ـ ومن المهم معرفة المصدر الثقافى الذى تتجه نحوه المنطقة ٠

بيد أنه يلاحظ أن حمـــلات الجمع وان كانت تستوفى المعلومات عن رواة المـــادة الفولكلورية وحملتها لكنها لم تعطهم ـ لا هى ولا الدراسات ـ ما يستحقونه من اهتمام ٠ وبقى جانب العلاقـة بين الابداع الفردى لحملة التراث والابداع الجماعى دون أن يغطى التغطية الكافية ٠

وقد حقق المعهد خلال الفترة القصيرة الماضية نتائج مثمرة فى مجال تدوين المادة المجموعة : أدب وموسيقى ورقصا ٠ وقد نوه بطريقته فى تدوين الرقصات لفيف من كريوجرافيى الغرب ٠ وأشاروا الى صلاحيتها للاقتباس لتدوين رقصات الشعوب الاخرى ٠ كما طور المعهد لنفسه أسسا لفهرسة المادة وتصنيفها ، تعتمد مبدئيـا على منجـــزات الباحثين العالميين بعد أن عدلهـــا لتوافق مادته المحلية ٠

ويجرى العمل فى المعهـد وفق خطة محـددة فى اطار الخطة العـــامة للأكاديميـــة التى تنبثق بدورها عن خطة الدولة للتنمية ، وهى خطة لعشر سنوات تقسم الى واجبات سنوية ٠ ولا يعنى ذلك مجرد ذكر أننا سنجمع من منطقة كذا وكذا ٠٠ فهذا لا يعنى شيئا ٠

تهدف الخطة الكبرى الى مســح الظواهـــر الفولكلورية ، التقليدى منها والمعاصر ، مســـحا شاملا ، وتوفير الاساس الوافى للدراســـات فى شتى جوانبها ٠

وفى اطار ذلك الهدف الكبير تراعى الخطــة

الجزئية تتابع عمليات الجمع لتغطى أجزاء البلاد وفق أولويات : تمليها ظروف التطور الاجتماعى والمناطق التى تتعرض لتغيرات مطلوب اللحاق بها ، وتحتمها ظروف المادة نفسها ومناسباتها ،ويفرضها استكمال الثغرات التى نشأت أثناء مراحل الجمع السابقة · وخطة هذا العام مثلا تركز على جمع الحكايات بعد أن لوحظ نقص ذلك الجانب ·

وفى الوقت ذاته تتضمن الخطة أبحاثا ودراسات تقوم بها مجموعات من الباحثين عن موضوعات تبرز أهميتها ، مثلا احدى المجموعات التى انتهت من عملها كانت تبحث « الفولكلور فى أغانى الشبيبة الرومانية » ·

هذا ، بينما يتواصل العمل فى مجموعة « فولكلور الجمهورية الشعبية الرومانية » التى بدأ التحضير لها منذ سنة ١٩٥٨ وينتظر أن تتم فى سنة ١٩٨٥ · والمقصود منها جمع المادة الفولكلورية الرومانية كلها من شتى مصادرها : من الكتب والصحف والمجلات والمجموعات وحتى الكتب المدرسية ، مراعية التقسيم التالى :

١ ــ منذ سنة ١٨٠٠ وما قبلها ان أمكن الى سنة ١٩٠٠ ·

٢ ــ من سنة ١٩٠٠ الى الحرب الاولى ·

٣ ــ ما بين الحربين ·

٤ ــ ما بعد الحرب الثانية ·

وبذلك تعطى المجموعة أقرب الصور للكمال والواقعية عن الفولكلور الرومانى وتقدم للباحثين أساسا راسخا يبنون عليه أبحاثهم ·

وترمى خطة المجموعة الى اصدار سلسلة من المجموعات النوعية حسب الأنواع الفولكلورية · وعلى قدر ما تسمح به الوثائق والمعلومات ستمثل المادة الفولكلورية فى تطورها التاريخى وحدودها الجغرافية · على أن تتبع المجموعات النوعية بأخرى اقليمية تتضمن فولكلور كل محافظة على حدة (يقصدون هنا بالمحافظة الوحدة الجنسية الثقافية التاريخية لا الوحدة الادارية) · والمفروض أن تحتوى كل مجموعة اقليمية على دراسة مبدئية عن نمو المنظور الاقتصادى والاجتماعى والسياسى فى الاقليم ، مع مسح للظواهر الفولكلورية وحياته الثقافية الحاضرة ، ودراسة عن الملامح المميزة لفولكلوره وعناصره ومحتواه وأشكاله وتطوره ودراسة عن الملامح المميزة لفولكلوره وعناصره ومحتواه واشكاله وتطوره ·

ثم تستكمل تلك المجموعات بمحاولة تحديد أحسن ما استمر حيا من الابداع الشعبى ،وبوصف للظواهر الفولكلورية القائمة ــ بناء على الصور المتنوعة منها) وعناصرها البنائية ·

وقد صدر من مجموعة الأدب الشعبى مجلد عن الشعر ، وتحت الاعداد للنشر الآن المجلد عن القصص الأسطورى · وظهرت مجموعة فى ثلاثة أجزاء عن الملاحم الشعبية النثرية ، ومجموعة أخرى عن القصائد القصصية الشعبية ·

اذن فخطة المعهد تتقدم على ثلاثة محاور :

(أ)جمع المادة (ب) اجراء الدراسات (جـ) اصدار المجموعة المرجعية الشاملة ·

وبالطبع لا يعنى الالتزام بالخطة مصادرةفردية الباحثين ومبادراتهم ، فقد وفرت ادارة المعهد المرونة الكافية التى تجعل للباحث الحق فى تعديل عمله وتطويره بما يحقق لها اطراد التقدم ·

وتتسع دورية المعهد « رفستا دى اتنوجرافى شى فولكلور » لدراسات باحثيه « الاضافية » وتدفع لهم عنها بسخاء ، ويزكى مدير المعهد ــ بحكم مكانته كأستاذ كبير وثقله العلمى والادبىوشهرته العالمية ــ ويعاضد انتاج باحثيه لدى دور النشر

أما عن خطة المعهد المستقبلة فتطمح فى :

١ ــ نشر ببلوجرافيا شاملة عن الفولكلور الرومانى ·

٢ ــ نشر كتالوج للموضوعات المتضمنة فى النثر والشعر الملحميين ·

٣ ــ عمل مسح نقدى وتاريخى للفولكلوريات الرومانية ·

٤ ــ نشر أكثر المخطوطات أهمية من المجموعات القديمة ·

٥ ــ اصدار أطلس فولكلورى ·

والنتيجة المتحصلة من هذه الجهود تقدم أسسا وثائقية كاملة ، وجديرة بالثقة ، لكل

الدراسات المستقبلة ، وتمكن من تحديد السمات الخاصة بالفولكلور الرومانى . وأكثر من ذلك أنها ستؤدى الى انتشار المبدعات الفنية المتميزة . وفوق كل هذا ستقدم الفرصة - كما يقول مدير المعهد الاستاذ بوب - الى تحديد أكثر وضوحا وأكثر دقة للدور الذى يلعبه الشعب فى خلق الثقافة الوطنية ومساهمته فى الميراث الفنى للنوع الانسانى .

وينجز المعهد عمله الدءوب متوالى التقدم على أيدى وعقول حوالى ثلاثين باحثا ، وفدوا اليه بعد تخرجهم من كليات الدراسات اللغوية (لقسم الادب) والكونسرفاتوار (لقسم الموسيقى) ومعاهد الكريوجراف (لقسم الرقص) . وقد أشرنا من قبل الى أن تلك الكليات والمعاهد تدرس ضمن برامجها : الفولكلور . وعادة لا ينضم للمعاهد التابعة للاكاديمية الا أوائل الخريجين . ويظل الخريج المنضم للمعهد باحثا تحت التمرين سنتين يصبح بعدها مساعد باحث . وبعد مرور سنة على مساعد الباحث يصير من حقه التقدم الى مسابقة تعيين فى درجة باحث . وبعد مرور خمس سنوات على الباحث يكون له الحق فى التقدم الى مسابقة درجة رئيس باحثين (باحث أول) . وتلك المسابقات تحكم فيها لجنة من أستاذين من خارج المعهد وينضم اليهما مديره ، ويتم الاختيار بناء على الدراسات والمساهمات التى أنجزها الباحث فى ميدانه فضلا على اختبار شفوى ، وربما زيد عليه آخر تحريرى وفق طبيعة الميدان (للتدوين الموسيقى مثلا) .

والمعهد فيه من العاملين فضلا على الباحثين :

أ - فنيون ، رسامون ، مهندسو صوت ، مصورون ، أمناء مكتبة ، أمناء أرشيف . ولهؤلاء أيضا مساهماتهم العلمية وفق تخصصاتهم . وقد رأيت مثلا للرسامة فلوريكا فاينر دراسة عن الزخارف المحفورة على الخشب فى براف دى بوشكا من محافظة براشوف ، ولرئيس القسم الوثائقى السيد جولا كتابا عن الأقنعة واستعمالها فى الرقصات الشعبية .

ب - اداريون : لأعمال السكرتارية والمخازن والمشتريات والحراسة والنظافة .

والهيكل التنظيمى للمعهد على النحو التالى :

١ - قاع الفولكلور : وينقسم الى ثلاث أقسام :

(أ) قسم الأدب (ب) قسم الموسيقى (ج) قسم الرقص .

٢ - قطاع الاثنوجرافيا (أضيف الى المعهد فى عام ١٩٦٢) يضم قسمين :

(أ) قسم الثقافة الروحية (ب) قسم الثقافة المادية .

ويساعد فى أداء العمل وتسهيله الاقسام :

١ - القسم الوثائقى : المكتبة ، الأرشيف .

٢ - القسم الفنى (التقنى) : استديو التسجيل والاستماع ، الورشة ، معمل التصوير الفوتوغرافى ، وآخر سينمائى ، قاعة عرض ومحاضرات .

٣ - قسم السكرتارية والشئون الادارية .

الاثنوجرافيا :

قلنا أن الفولكلور عند الباحثين الرومانيين هو ما يحمل قيمة فنية جمالية من مأثور الشعب : أدبا وموسيقى ورقصا . ثم توسعوا بعد ذلك وأدخلوا فى اعتبارهم المعتقدات والممارسات والمفاهيم لقيمتها كتصورات من ناحية . ولأنها المهاد الذى تقف عليه المبدعات الجمالية الشعبية من ناحية أخرى ، فضلا على أنها داخلة فى تركيب ذلك الابداع الفنى ولبنة من لبنات بنائه .

وبذلك ظل الجانب المادى من التراث الشعبى كالمنسوجات والعمارة والصناعات والأدوات خارج دائرة الفولكلور . حقا أنهم نظروا الى الجانب المادى باعتباره يتماشى مع هذه الدائرة ، خاصة مايحمل منه قيما جمالية مثل العمارة والنسجيات والمطرزات والمحفورات على الخشب وغيرها ، الا أن الاشياء والمواد بقيت فى خلفية اهتمامهم الدراسى وخصوصا ما يتعلق منها بالاستعمال النفعى .

كان على أحد فروع العلم الأخرى أن يجعل من تلك الأشياء مداره وقد قام بذلك الاثنوجرافيا وفى تقديرى أن هناك فارقا حاسما بين



الفولكلور والاثنوجرافيا فى زاوية رؤية كل منهما لمجاله ومواده ، وبالتالى تختلف معالجة باحثى كل علم منهما عن زملائهم اختلافا بينا . ذلك أن الفولكلوريين ينظرون الى المادة التى يتناولونها نظرة جمالية ابداعية ، بينما يقترب الاثنوجرافيون من موادهم ـ وقد يكون بينها نفس مادة زملائهم الفولكلوريين ـ بنظرة اجتماعية (سوسيولوجية)

لكنا نرى من الضرورى أن نعرض للاهتمام بالاثنوجرافيا فى رومانيا ، حتى تكتمل الصورة لدى باحثينا ـ الذى يوحد كثير منهم الفولكلور والاثنوجرافيا ـ ولأن الباحثين الرومانيين رغم فصلهم بينهما واعون بتشابكهما . ولعل خير دليل على ذلك أن الاستاذ بوب شارك مبكرا فى تنظيم معرض اثنوجرافى سنة ١٩٣٦ . وكان ذلك المعرض النواة التى نما عنها « متحف القرية » المفتوح الحالى . وما زال هو ، وغيره من الفولكلوريين يساهمون فى الاشراف على ذلك المتحف وغيره من المؤسسات الاثنوجرافية . وقد تكامل الوعى بترابط مجالى العلمين وتشابكهما بانشاء قطاع للأثنوجرافيا بمعهد الفولكلور فى أوائل ستينات هذا القرن .

يرجع الاهتمام العلمى المنظم بالجانب الاثنوجرافى الى سنة ١٩٢٥ لما بدأت سلسلة من المسوح الاجتماعية على القرية تحت رعاية جامعة بوخارست وأتبعت تلك المسوح بمعارض أيقظت الاهتمام بالظواهر الاثنوجرافية وألوان الفن الشعبى (المادية) . وكان آخر تلك المعارض ـ المعرض الذى نظم سنة ١٩٣٦ المشار اليه منذ سطور ، والذى كان نتيجته ظهور المتحف الاثنوجرافى المفتوح « متحف القرية » . وتلى ذلك تأسيس متحف الفن الشعبى ثم غيرهما من المتاحف الصغيرة .

المتاحف الاثنوجرافية والفولكلورية

ظهر متحف القرية فى صورته الضخمة الحالية سنة ١٩٤٨ كجزء من المنجزات الثقافية لما بعد التحول الاشتراكى . والمتحف يركز أساسا على العمارة الشعبية فيعرض منازل بمحتوياتها والنبيذ وما الى ذلك ، مراعيا الترتيب الأصلى

للاشـــياء المختلفة فى المنـــازل أو فى غـــيرها ليمكن بسهولة رؤية ما اذا كان قد قصد بهـــا مجرد الاستعمال العملى أو الاستمتاع الفنى ٠وقد جمع كل ذلك فى ٢٩١ بنية متكاملة تحتوى جميعا على عشرين ألف قطعة ، وقد جمعت الوحدات وفق نسق تجاورها الاصلى وحسب توزيعها الجغرافى، وبحيث تمثل مراحل تاريخية محددة وأنظمـــة اجتماعية واقتصادية مختلفة ٠ ويظهر التخطيط العام للمتحف على هيئة قرية تماثل فى الشكل خريطة رومانيا ، امعانا فى تقريب الصـــورة الحية للمعروضات الى ذهن الزائر ٠

وتلى ذلك انشاء متحف الفن الشعبى الذى يضم نماذج من الفن الشعبى ، ويرصد وحـداته على المواد المختلفة من قماش وخشب وفخـــار وجلد ٠٠ الخ ويتتبعها تتبعا تاريخيا واقليميـــا وملحقاتها ، وكنائس وطواحين ومعـاصر للزيوت ما أمكن ، كما أنشئت متاحف صغيرة مماثلة ، أو أقسام فى متاحف ، فى مدن اقليمية مثل كلوج **Cluj** وسبيو **Sibiu** وجولشت **Golesti** وهى تضم مجاميع اقليمية محلية فى المقـــام الاول ٠

وعموما بلغ الاهتمام بالفن الشعبى ونماذجه درجة أنه وصل الرجل العادى الذى حرص على اقتنائها والمحافظة عليها ٠ والمثال الطيب لذلك الطبيب الراحل **مينوفيتش N. Minovici** الذى راح يجمع قطعـــا من الفن الشـــعبى وأدوات اثنوجرافية ويملأ بها بيته ، ثم وهبه بعد مماته ليصير متحفا ٠ وأبلغ من ذلك تصـــويرا صف الضابط السابق بوبا **Popa** الذى جمع فى قاعة فسيحة بالمزرعة الجماعية التى يعمل بها ، ماوصل الى يديه من مواد اثنوجرافية ـ فى اعتقاده ـ مستعينا بما تبرع به رفاقه فلاحو المزرعة من تراث أسرهم ٠ وستجد فى ذلك المتحف المدهش ابتداء من أزرار الملابس القديمة الى قطع النقود الاثرية الى حجج الملكية ٠

على أن المتاحف (الكبرى خاصة) ليست أماكن للعرض وحسب فهى فى حقيقتها تعد مراكـــز ابحاث فى مجالها ٠ ذلك لما تحرص على اجرائه من دراسات على المواد ، قبل أن تقتنيها وبعـــد اقتنائها ،ولما لديها من باحثين يضارعون زملاءهم فى المعـاهد العلميـة الأخرى مستوى وجدية فى العمل ، وتحرص تلك المتـــاحف على اصـــدار الدوريات والمطبوعـــات العلمية المتخصصة ، ولاهتمامها بمتابعة الأبحاث والمؤتمرات الدوليـة ـ المتعلقة بميدانها ٠ ولا يجب اذن أن يحتـــل متحف مثل « متحف القرية » شهرة علمية عالية بين نظائره من المتاحف المفتوحة ٠

الجانب الدراسى بمعهد الاثنوجرافيا

واذا انتقلنا من الجانب المتحفى الى الجـــانب الدراسى البحث وجدنا قطاع الاثنوجرافيا بمعهد الفولكلور ، الذى استتبع اضافته تغيير اســـم المعهد الى « معهد الاثنوجرافيا والفولكلور »، وكذا تغير اسم دورية المعهد الى **Revista de Etnografie si folclor** وكان ذلك محصلة طبيعية كما أشرنا لتزايد ادراك مدى التشـابك والتآزر بين ما كانوا يدخلونه من ظواهر تحت اصـطلاح فولكلور وبين الظواهر الاثنوجرافية ٠ وكان من المنطقى أن تبحث كل تلك الظواهـــر معا حتى تتكامل النظرة اليها ، والا أصبحت أحادية الجانب وأصبح فريق الجمع الميدانى مركبا يتعاون فيـه الدارسون لكل الظواهر معا نحو فهم أكثر للوقائع الفولكلورية المختلطة ٠

وقد المحنا الى أن القطاع ينقسم الى قسمين:

أ ـ قسم الثقـــافة الروحية ، حيث يعتنى بدراسة العادات والتقاليد والمعتقدات الشـعبية ومفاهيم الناس ونظرتهم الى الحياة وطرائقهـــم فى مزاولتها ٠

ب ـ قسم الثقافة المادية ، ويهتم بدراســة كل

(١) يعمل حاليا بمزرعة جماعية قرب «ترجو ـ نيامتس **Tirgo-Neamt** » ومع شبه أمينه تحت تماثيل حجرية خدع بها نقاد ومؤرخى الفن !، فقد اعتقدوا أنها تعود الى عصور أثرية سحيقة . واحدث كشفه عن تلك الخدعة دويا هائلا فى حينه . ومازال طابع فنه الغريب ، ومصدره الثقافى «منار حيرة» .

ما يتعلق بحياة الانسان المادية : من مسكن ومأكل وملبس ، وطرز كل ذلك وطرائقه ، ووسائل الانسان لتذليل حياته بما يستنبطه من تقنيات وأدوات وتقسيم للعمل .

ويخضع باحثو هذا القطاع (١٥) أيضا لنفس الشروط التى تسرى على باحثى قطاع الفولكلور من حيث درجة المؤهل وقواعد الترقى . وينضم الى ذلك القطاع خريجو الدراسات الانسانية ، وجلهم من كلية التاريخ ، يساعدهم خريجون من قسم تاريخ الفن بكلية الفنون الجميلة ، لما يحتاجه القطاع من رسوم للأدوات والعمارة .. الخ

ويمكن تلخيص نشاطات القطاع فى انه ينهض بالنواحى التالية :

١ ـ البحوث الميدانية : ولايضاح نوعية بحوثه اذكر أنى أشرت الى انه كانت تشاركنا رحلتنا الميدانية الى ترانسلفانيا باحثة من ذلك القطاع مهتمة بعادات ومعتقدات دورة الحياة الانسانية (من الميلاد الى الموت) ، فى الوقت الذى كان هناك فريق من أربعة باحثين قد توجهوا الى الدانوب على الحدود الجنوبية لاجراء دراسة عن الابواب الحديدية ودخولها الى تلك المنطقة ، وكانت باحثة أخرى تعد دراسة عن المسكن وما يدور حوله من ممارسات .

٢ ـ جمع المعلومات عن المادة الاثنوجرافية من المتاحف والمكتبات وما اليها .

٣ ـ تتبع المنجزات الهيدروكهربية ، وذلك ذى التغير الهائل والسريع الذى تحدثه فى المنطقة التى تنتفع بها .

٤ ـ دراسة الوسائط الجماهيرية المعاصرة (راديو ـ سينما ـ صحافة ـ تليفزيون) .

٥ ـ عمل أطلس اثنوجرافى . والاعداد لهذا الاطلس على قدم وساق توطئة لأن يظهر فى عام ١٩٧٨ ، اذ سيمر بمراحل عديدة من تجميع المادة ودراسة تجارب الدول الاخرى ثم اعداد استبيانات تجريبية الى أن تنتهى بطبع الاستمارات والاستبيانات الفعلية . وتأتى بعد ذلك مراحل تفريغ المعلومات ، وفى النهاية يمكن وضع الخرائط .

وتتصل المجموعة العاملة كسكرتارية للاطلس (٧ باحثون + رسام + رسام خرائط) اتصالا منتظما بالهيئة التى تقوم باعداد اطلس أوربا الاثنوجرافى ، ضمانا أن يصدر الاطلس الرومانى متوافقا مع متطلبات الاطلس الأوروبى ، وضمن الاطار العام لخطته .

ويشارك فى الاشراف على الأطلس لجنة من أربعة وعشرين عضوا من العاملين فى ميدان الاثنوجرافيا والفولكلور : من معهد دراسات جنوب شرق أوربا ومعهد تاريخ الفن ولجنة الثقافة والفنون (وهى بمثابة وزارة الثقافة لدينا) ومن كبار الباحثين من هيئات المتاحف ، وبعض أعضاء لجنة الانثروبولوجيا والاثنوجرافيا .

لجنة الانثروبولوجيا والاثنوجرافيا

تتبع اللجنة الأكاديمية الرومانية ، مثلها مثل المعهد . وهى لجنة علمية تتولى متابعة الدراسات التى تجرى فى ذلكما الميدانين والتنسيق بينهما فضلا على ما يقوم به أعضاؤها من دراسات . وقد قابلت أحد أعضائها الذى كان يجرى دراسة اذ ذاك على أقلية تركية كانت تعيش على احدى الجزر بالدانوب ستغرقها مياه خزان يجرى بناؤه، وكان لا بد من تهجير سكان الجزيرة الى منطقة جديدة . (*)

ختاما نأمل أن نوهب فرصة أخرى لاستيفاء ما عبره هذا العرض السريع . وقبل أن ننصرف نستخرج الشاهد من الموضوع عملا بتقاليد سلفنا الصالح فنقول : **ان اعتزاز الشعب الرومانى بتراثه والبيئة التى تؤمن بالعلم صنعا أرضية ممهدة للدراسات العلمية الرصينة توافر لها الجو الصحى الذى يدفع بها الى النمو المطرد وقد قامت الدراسات العلمية بدورها بتغذية الحركة العضوية بالعمق والوعى السليم** . وهكذا تتآزر الجهود وتتضافر لتصنع تقدما أكيدا على كافة الجبهات : جمعا للتراث الشعبى ودراسة واستلهاما ومعايشة .

عبد الحميد حواس

التأثيرات المصرية في تراث الحكايات الشعبية العالمية

بقلم : ستيت تومبسون
ترجمة : عمر عثمان خضر

لا ينكر مثقف واحد فى العالم أصالة الحضارة المصرية ٠٠ وأن أولى مشاعل الفكر الانسانى أضاءت الكون على الأرض المصرية ٠٠ وعبر القرون الطويلة كان شعب مصر من رواد الحضارة ٠٠ رواد العلم والفن ٠٠ والفنون الشعبية هى الواجهة الحقيقية لحضارة الانسان وتاريخه ٠٠ ومن مصر ٠٠ وعلى مر العصور خرجت فنوننا الشعبية لتثرى التراث الانسانى ٠٠ نقلها الرحالة ٠٠ ونقلتها الشعوب التى احتكت بحضارة النيل وتأثرت بها ٠٠ وفى العالم ـ فى الوقت الحاضر ـ حركة كبيرة تهتم بتراث المأثورات الشعبية ٠٠ وتحاول أن تصل لأصول ومواطن الكثير من النصوص الشفهية فى التراث العالمى ٠٠ ولقد حظيت الحكايات الشعبية باهتمامات معظم الشعوب ٠٠ ونشط الباحثون فى جمعها وتسجيلها واخراج مصنفات لها ٠٠ ثم دراسة الحكايات لتحديد أصولها التاريخية ومواطنها الاصلية ٠٠ ولأن تراثنا المصرى للحكايات الشعبية الشفهية لم يجمع فى مصنف واحد ٠٠ ولم تخرج مجموعات ـ على أبسط تقدير ـ لحكاياتنا الشفهية فقد أغفل الكثيرون من الباحثين التأثيرات المصرية على التراث العالمى للحكاية الشعبية المعاصرة ٠٠ ومع ذلك فقد وجد أساتذة الدراسات الفولكلورية المهتمون بدراسة الحكاية الشعبية فى التراث المصرى القديم ـ تراث الفراعين ـ ما يؤكد عظمة التأثيرات المصرية فى تراث العالم الشفاهى ٠٠ ونحن نورد هنا ترجمة للفصل الذى كتبه الاستاذ ستيت تومبسون أستاذ أساتذة دارسى الحكاية الشعبية عن تأثير الأدب المصرى القديم فى التراث العالمى * ٠ وهو ـ على بساطته ـ يؤكد لنا أهمية الاسراع فى اخراج مصنف مصرى للحكايات الشعبية الشفهية ٠٠ حتى يستطيع دارسو الحكايات الشعبية فهم وتقدير دور التراث المصرى وتأثيره على التراث العالمى ٠

(المترجم)

***

(*) يراجع فى هذا كتاب «الحكاية الشعبية لستيث تومبسون
The Folk Tale by Stirh Thompson, New York, 1951.

الحكايات الشعبية فى الآداب القديمة

لن نستطيع أبدا أن نعرف كنه ونوعية الحكايات التى كانت تروى حول خيام الجنود الذين يحاصرون طروادة ، أو بين البحارة الذين أحضروا ملكة سبأ لبلاط الملك سليمان ! •• ومما لا شك فيه أن العبيد والجموع الذين بنوا الاهرامات الضخمة فى صحراء مصر كانوا يختلسون بعض اللحظات ليستمتعوا بالحكايات الشعبية ، وأن الكهان والحكماء كانوا يسألون الملوك والنبلاء برواية

لا من وجود الحكايات الشعبية فحسب ولكن أيضا عن مواطنها وتاريخ الكثير منها •• ولدينا أكثر من دليل واضح عن الظروف التاريخية لنشأة بعض الحكايات •• ففى تراث الأدب القديم قصص تشير الى احداث تاريخية مرت بالشعوب فى فترة ما •• واكثر من ذلك نجد فى مخلفات التاريخ القديم قصصا هى بلا جدال جزء من ذلك التاريخ وقد صنف جوهانس بولت Johannes Bolte حوالى ٣٥ صفحة من الادب اليونانى والرومانى



الحكايات التى تزخر بالمغامرات سواء كانت تلك واقعية أو من صنع الخيال •• ونستطيع أن نرجع ذلك الى أن الاسلاف يشبهون الاحفاد •• لكن مما يؤسف له أن معظم النصوص المباشرة عن هذا النشاط الانسانى ضاعت عبر القرون •

ولكننا أيضا لا نجهل أن الحكايات الشعبية جزء من التراث القديم للانسان •• ونحن متأكدون

القديم •• وفيها يبرز حقيقة انتشار الحكايات الشعبية عند اليونان والرومان ••

ومن الواضح أن كثيرا من هذه الحكايات دخلت ضمن تراث الحكايات الشعبية الحديثة فى أوربا•• وهى حكايات تزخر بالجنيات والوحوش الاسطورية والمعجزات • وقد استخدم تعبير • قصص النساء العجائز • للدلالة على هذه الحكايات الشعبية التى

اخذها المؤلفون وقدموها كقصص للأطفال ٠٠وهذه الحكايات الشعبية القديمةدخلت ضمن تراث الأدب الكلاسيكى وأثرت فيها شكلا وروحا ٠

وحيثما وجدت الحكايات الشعبية فنحن امام احتمالين :

١ ــ انها كانت فى الأصل شكلا من أشكال الأدب الكلاسيكى القديم ثم استحدثت منه الأعمال الشعبية الشفهية الشكل أو المضمون ٠

٢ ــ أن القصة هى فى الأصل عمل شفاهى تم تدوينه ليدخل دائرة الادب ٠٠ ويكون الاصل بذلك حكاية شعبية شفهية وليس هناك أدنى شك فى أن بعض قصص الأدب القديم ــ ولا سيما حكايات أيوب ــ هى فى الأصل حكايات شعبية شفهية خالصة ٠٠ واحتمال ان يكون معظم تراث الادب الكلاسيكى القديم من التراث الشفاهى للشعوب هو احتمال قوى جدا ٠

والدراسة المقارنة تظهر لنا ان المؤلفين القدامى لم يهدفوا فى الأصل الى اثراء وابداع القصص بقدر ما كانوا يهدفون الى ابراز تأثير التراث الشفاهى فى التراث الأدبى والدينى على السواء وخصوصا ما تعرضت له هذه الحكايات أو المقولات من تغييرات تحت تأثير العقيدات الدينية ودخولها ضمن التراث الميثولوجى ٠

حكايات شعبية فرعونية

ومن مصر الفرعونية لدينا عدة مجموعات من الحكايات الشعبية التى وجدت مكتوبة على أوراق البردى ٠٠ وهذه تظهر بوضوح التراث الشفاهى المصرى الذى تبدو تأثيراته فى الآداب الشفهية فى أوروبا وغرب أسيا فى الوقت الحاضر ٠٠ ومعظم هذه الحكايات كتبها الكهنة ٠٠ وهى تعطينا مدلولات هامة عن التأثيرات المصرية الحقيقية التى فى أسلوب العمل الشفاهى فى هذا الاقليم ٠٠ والحكايات التى نحن بصدد الحديث عنها بوجه عام لم تحظ بالتحليل الكامل وان كان المعتقد ان كتابها كانوا يفهمون أحداثها ويدركونها جيدا ٠

والحكايات تعطى انطباعا مصريا أصيلا فهى مستمدة من واقعها الحضارى المستقر ٠٠ وهى تنتحى تماما لا لتاريخ مصر المعروف وجغرافييه فحسب ٠٠ بل أيضا ترتبط بالعقيدة المصرية وطقوسها ارتباطا كاملا ٠

ومن جهة أخرى فقد دخلت هذه الحكايات ضمن التراث الشعبى خارج حدود مصر وهى لذلك ذات قيمة عظيمة فى الكشف عن كثير من المقولات الشفهية فى الأعمال الشعبية ٠٠ بل وتكاد تكون أساس كثير من الحكايات الشعبية المعاصرة ٠

حكاية البحار الغريق مع الثعبان

وأولى هذه الحكايات المصرية ترجع الى حوالى عام ٢٠٠٠ ــ ١٧٠٠ ق م ٠٠ وتدور حول البحار الغريق ٠٠ وتحكى أن بحارا مصريا كان فوق ظهر سفينة فى البحر الأحمر ٠٠ وهبت عاصفة حطمت السفينة ٠٠ وكان البحار هو الوحيد من ركاب السفينة الذى نجا من الغرق٠٠وألقت به الأمواج على شاطىء جزيرة وسط البحر ٠٠ يسكنها ملك الأرواح فى هيئة ثعبان هائل٠٠ ويستقبل الثعبان البحار فى حفاوة ويعطف عليه ويعامله معاملة حسنة وبعد أربعة شهور قضاها البحار المصرى فى جزيرة الثعبان يعثر على سفينة تمر بالجزيرة ٠٠ ويلحق بها ٠٠ وتكحى الحكاية أن الثعبان شكا للبحار عن قدره السيىء ٠٠ وأن أيامه على جزيرته معدودة ٠٠ وان الجزيرة ــ بمن عليها ــ ستغوص فى أعماق البحر !

وهناك اشارة (بدون ايضاحات كافيه) عن فتاة من بنات الأرض تعيش فى الجزيرة مع الثعبان ملك الأرواح ٠

والحكاية من التعقيد بحيث يبدو أن كاتبها فى شكلها الحديث من المستحيل أن يكون قد فهم بواعثها الحقيقية ٠٠ فقد ذكر أن البحار كان مصابا برعب هائل فى حضور الثعبان العظيم الذىأحسن

وفادته وعامله بعطف زائد ٠٠ ودور الفتاة ترك بلا شرح أو توضيح ٠٠ تركت مبتورة ٠٠

ونتساءل ٠٠ هل نحن مدينون للحكاية المصرية بحكاية الغــول وانقاذ الفتاة كمـــا فى الحكايات الشعبية المعاصرة ؟! ٠٠ ومهما كانت الاجابة عن هذا السؤال فان الحكاية المصرية تشير بما لا يدع مجالا للشك الى وجود الحكايات الشعبية ـ التى تشبه كثيرا الحكايات الشعبية المعاصرة ـ فى مصر منذ حوالى ٢٠٠٠ سنة قبل الميلاد ٠ والى جانب حكاية البحار الغريق نجد جزءا صغيرا عن الجنية التى تخطف بشريا وتحتفظ به٠٠ولم يتبق سوى هذا الجزء من هذا القطاع الهـام من تراث الادب الفرعونى ٠

وفى الفترة حــوالى عـــام ١٧٠٠ ق ٠ م توجد وثيقة تحتوى على حكايات شعبية ومنهـا ثلاث قصص تعطى للباحث معلومات هامة ، ومن أولى هذه المعلومات نعلم أن الملك خوفو بانى الهرم الأكبر كان مغرما بسماع الحكايات الشـعبية ٠٠ ومن ذلك نأخذ المعلومية الاولى فى تاريخ رواية الحكاية الشعبية كنشاط انسانى عرفته مصر منذ خمسة الآف سنة !

واكثر من ذلك فان قصـص هـــذه المجموعة محتوية على تراث هام جدا ٠٠ فهى توضح نشأة وتاريخ ثلاثة ملوك من الاسرة الخامسة أى قبـل كتابة الحكاية بمـــا يقرب من الف ســـنة ! ٠٠ وقصتان من المجموعة عن السحرة وأساليبهم ٠٠ فثمة ساحر يخلق تمســـاحا هائلا ليعاقب امرأة فاجرة ٠٠ وساحر ثان يســـتعيد من النهر حلية مفقودة ٠٠ أما الســاحر الثالث ـ شان الحكايات الشعبية الحديثة ـ فانه يأكل ويشرب كميـــات هائلة ٠٠ ويستطيع أن يعيد الحياة للحيوانات الميتة ٠٠ ولكنه يعصى أوامر الملك حين يطلب منه أن يجرب قواه السحرية فى اعادة الحياة للبشر٠٠ ويأمره الملك أن يعـــثر على قلعة الاله زيوس ٠٠ ومهما كانتالحدوته ـ فهى تحكى أن الساحر يقول أنه يمكن العثور عليهـــا فى معبد اله الشمس ف هليو بوليس ٠٠ ولــكن لن يعثر عليها الا الابن الاكبر لكاهن اله الشـــمس ٠٠ وكان اســـمه ساشيو ٠ ولديه ثلاثة أولاد نذرهم لاله الشمس ٠٠ وقد أصبح الأطفال الثـلاثة ـ فيما بعد ـ أوائل ملوك الأسرة الخامسة !

حصان طروادة مصرى

ومن أشهر الحكايات الشـــعبية المصرية التى نعرفها من عصر المملـكة الحديثة (من حوالى عام ١٦٠٠ ـ ١٠٠٠ ق م) حكاية عن معركة حربية تحتوى على متوليتين معروفتين جيـدا فى الوقت الحالى ٠٠ والحكاية المصرية تروى قصة قائد مصرى انتصر على عدوه بالخديعة !٠٠ فقد تظاهر القائد المصرى بأنه خائن لجيشه ووطنه ٠٠ واستطاع ان يستضـــيف سرا قائد الاعداء ٠٠ ويوهمــه بأنه سيجعله ينتصر بفضل خيانته ! ٠٠ وفى اليـوم التالى أرسل لمدينة العدو مئات من الزكائب على أنها هدايا ٠٠ ولكن الزكائب كانت تخفى مئات من الجنود الذين اســـتطاعوا أن يوقعوا الهزيمـــة بمدينة الاعداء (١) « حصان طرواده مقـولة رقم ٧٥٤ » وجزء آخر يدين بوقائع تاريخيـــة تحكى كيف أن صرخات فرس البحر المصرية أبقت الناس مستيقظين على بعد ٦٠٠ ميل (B. 741.2)
وهذه المقولة تظهر أخيرا فى أماكن أخرى من العالم مع التغييرات المناسبة ٠

حكاية أخرى من عصر المملكة الحديثة وهى عن الأمير الهالك :

عندما ولد أمير تنبأ له السحرة بانه ســيلقى حتفه بسبب ثعبان أو تمساح أو كلب
(M. 372.2.4.1.)

ولتجنب هذا المصير عزل الأمير فى قلعة
ولتجنب هذا المصير عزل الأمير فى قلعة
(M. 372) وعندما كبر وشب عن الطوق ٠٠ خرج للمغامرة ووجد ملكا نذر أن يزوج ابنتـــه للفارس الذى يستطيع الوصول الى غرفتها عـلى



ارتفاع ١٠٠ ياردة من الأرض (٢) ونجح الأمير في الوصول الى نافذة الأميرة .. وقدم نفســـه للملك على أنه ابن ضابط مصرى .. ووفى الملك بوعده وتم الزواج .. وفى الأجـــزاء الأخيرة من القصة نجد أن الأميرة تنقذ حيـاة زوجهـــا من الثعبان .. وهو بنفسه هرب من التمساح . ولكن ورقة البردى تتهشم دون أن تكمل الحكاية وتصل لنهايتها .. ومن عنوان الحكاية وبالتخمين نعرف أن الأمير قد لقى حتفه بواسطة دمية على صـــورة كلب كان يحتفظ بها ! وعلى العموم فهذه الحكاية تقترب من الحكايات الحـديثة فهى تحتوى على مجموعة كبيرة من المقولات المعروفة جيدا .

رجل يتحول الى ثور

ومن أحسن وأشهر الحـــكايات تلك المعروفة باسم « الشقيقين » وقد اكتشفت عام ١٨٨٢ على ورقة بردى ترجع لحوالى عـــام ١٢٥٠ ق . م . ومن عهد الملك سيتى الثانى .. والقصـــة مليئة بتفاصيل دقيقة ، وهى تشبه كثيرا الحكاية الشعبية الحديثة المعروفة بنفس الاسم .

كان هناك شقيقان .. الأكبر أنوب متزوج .. والأصغر باتو يعيش معهما فى البيت .. وتحاول الزوجة عبثا اغواء باتو .. وعندما تفشل تشكو لزوجها أن باتو حاول الاعتداء عليها ! ويصدقها أنوب ويأخذ خنجره ويختبىء خلف باب الحظيرة فى انتظار عودة شقيقه باتو فى المساء ليقتله .. ولكن البقرة تكلم باتو بصوت آدمى .. وتحذره .. فيهرب باتو .. ويطارده شقيقه أنوب .. ويكاد يلحق به .. ويطلب باتو النجـــدة من الاله رع ويستجيب الاله رع ويجعل بينه وبين شقيقه نهرا مملوءا بالتماسيح وهكذا ينجو باتو ولا يستطيع أنوب اللحاق به .. وعند شروق الشمس يوضح باتو لشقيقه أنوب زيف زوجته وانهـــا هى التى حاولت ـ عبثا ـ اغواءه .. ثم يترك شـــقيقه ويرحل .. ويصل باتو لواد مملوء بشجر الشربين

.. وهناك يخفق قلبه داخل زهـــــرة شربين آ وتمنحه الآلهه التسعة أجمل فتاة .. ولكن الآلهة هاتور ـ السابع ـ يتنبأ لها بنهاية شيطانية .. وتمر الايام .. وتجلس زوجة باتو للاغتسال فى النيل .. ويحمل النهر خصلة من شعرها الى قصر فرعون الذى يبهر بالرائحة الذكية لخصلة الشعر .. ويقرر أنه لن يشعر بالراحة حتى يحصـــل على صاحبة خصلة الشعر الذكية كزوجة ! .. ويصل جنود فرعون للوادى .. وتكشف لهـــم المرأة الجاحدة سر زوجها .. وترشدهم الى الزهرة التى يخفى فيها زوجها قلبه .. وتقطع الزهرة .. ويسقط باتو ميتا .. ولكن شقيقه الأكبر أنوب يرى جعته تفور فيدرك أن شقيقه فى خطر .. فيخرج للبحث عنه .. ويصل لوادى الشربين ويجد جثته .. وبعد بحث طويل يعـــثر على قلب باتو فيذيبه فى الماء ويسقى الماء لبوتو .. ويعود الأخ الميت للحياة .. ويبدأ فى رسم خطة الانتقام .. ويسحر نفسه كثور مقدس .. ويقوده شقيقه الى بلاط فرعون .. ويقترب الثور المقدس (باتو) من الزوجة الخائنة .. ويكلمها .. فتعرف أنه باتو سحر نفسه كثور .. فتطلب من فرعون ذبح الثور المقدس .. وينصاع الملك لها .. ولكن قطرتين من دمه تنمو منهما شجرة خوخ .. وعندما تجلس الزوجة تحت ظل الشجرة ، تتحدث الشـــجرة لها .. فتطلب الزوجة قطعها .. وعند تحطيمها تطير قطعة من الخشب لفم الزوجة التى تبتلعهـــا ومن هذه القطعة من الخشب تحمل الزوجـــة وتلد طفلا .. لم يكن سوى باتو نفسه ! .. وينمو باتو على أساس انه ابن فرعون .. وينجح فى الوصول للعرش .. وعندما يقتل الزوجة الخائنة ، ثـــم يستدعى شقيقه أنوب ويشترك معه فى الحكم !

وهكذا نجد أن هذه الحكاية متشابهة الى حد ما مع الحكاية الأوربية عن الشقيقتين .. وبالضرورة تختلف الخطة .. ويحتمل عدم وجود ارتبـــاط مباشر بينهما .. ويرى فون ســـيدون (١) .. أنها ـ أى الحكاية الأوربية ـ من مخلفات الأساطير الهندو أوربية .. ويوجد ما يوازيهـا فى شرق أوربا وآسيا (٢) .. ومهما كانت علاقة الحكاية باتجـاهات الانماط فى الحـــكايات الأخرى فان مقولاتها الكثيرة جزء هام من هذه الحـــكايات .. الزوجة الخائنة (211 K) نصيحة من بقرة تتكلم (211 B) .. حاجز ، نهر يحول بين المطارد ومن يطارده فصل الروح عن الجسد (710 E) .. النبوءة الشيطانية (M. 340) الحب عن طريق خصلة شعر من امرأة مجهـــولة

افشاء الزوجة لسر زوجها (K. 221, 3, 4) علامة الحياة : الجعة التى تثور .. عودة الحياة للميت باستعادة القلب (E. 30) .. اعادة الحياة ثانية (E. 670) شخص يحول نفسه لشىء اخر .. يبتلع ويولد من جديد فى شـــكل جديد (E. 607.2) وكم هو رائع وممتع لباحث الحكاية الخرافية الشفهية أن يعلـــم أن كل هذه المقولات كانت مستخدمة فى مصر منذ وقت مبكر جدا .. منذ حوالى ١٣ قرنا قبل ميلاد المسيح !

وهناك أيضا بعض الأدله الهامة على وجود تراث الحكاية الشفهية فى مصر فى القرون التى سبقت ميلاد المسيح .. ونجدها فى الرسومات المنقوشه على أوراق البـــردى .. والتى ـ للأسف ـ لم ينشر معظمهـــا للآن ومن أوراق البردى ومن **النصوص المبعثرة القليلة تستطيع ان تستنتج أن المصريين القدامى كانوا يملكون رصيدا طيبـا من حكايات الحيوان .. وقد تسرب جزء منها ـ وليس معظمها ـ ليدخل فى حكايات السوب :**

وقد كتب هيردوت فى منتصـــف القرن الخامس قبل الميلاد فصلا شيقا عن مصر وأورد عديدا من قصصها .. ومنها قصة لا تزال تروى للآن .. وهى خرافة « بيت خزانة
The Zreasure Housse of Rhempsintus)
رامبسنتوس (رقم ٩٢٥) .. وهى قصة المهندس المعمارى الذى ترك حجرا مخلخلا فى بيت الخزانة .. وكيف سرقت الخزانة واكتشف السارق .. ويتشكك هيردوت فى واقعية القصة .. لكن هذا لم يمنعها من الحياة والاستمرار وأن تظل تحكى عبر أربعة وعشرين قرنا من الزمان .

ترجمة : عمر عثمان خضر

فنوننا التشكيلية من خلال الأدب الشعبى

بقلم : محمود الطوخى عباس

الأدب الشعبى مصدر هام للتاريخ ، والوقوف على أحوال الناس وانماط الحياة وطرقها . ذلك لأنه المعبر الذى أتاح للشعب أن يصور بلا قيود ، أو حدود أحاسيسه وأفكاره . وقد نقـــله الرواة وأضافوا عليه وزاد فيه كل من سمعه أو تلاه ، حتى صار تجمعا للانفعالات ، ينتظره النـــاس ويترقبونه فى لهفة ، فى أسواقهم ومنـــازلهم وفى الموالد وساعات الراحة والعمل ، وأوقات الافراح وفى المناسبات المؤلمة ليجدوا فيه الصورة الصادقة لحياتهم وآمالهم .

فالقصص الشعبى يتناوله الباحث كموضوعات للبطولة ، وصفات الشجاعة والصور الخيالية وما الى ذلك من قوة الخرافة وواقعية الأحداث يتقلب الحدث الواحد فى يد الدارس مرات ومرات ليجد فيه عظمة عنترة وصبر أيوب واســـطورة سيف فيعيده المرء المرة تلو الأخرى .

القصص الشعبى شاهد على الفن الشعبى

وهذا القصص الشعبى يمكن أن ينظر اليـــه كسند من أسانيد فهم فنوننا التشكيلية والتعرف عليها على الرغم مما لها من آثار هامة فى العمارة والتصوير والصناعات وغيرها والى جانب امتلاء المتاحف بها فان القصص الشعبى يكشف لنـــا جوانب أخرى لهذه الفنون ويقف كحكم فى كثير من المشكلات التى تتبادر للظهور امام الباحثين .

فكثيرا ما قيل ان الفن الاســـلامى هو ذلك الفن الرمزى الزخرفى فحسب وانه ليس فيه محاولات للتجارب والدراسة وأن ما أنتج منه هـــو خيال ساذج فطرى بسيط . فنقرأ فى احدى المقـــالات التى نصب فيها كاتبها نفسه مؤرخا للفن المصرى فى عصوره المختلفة منذ نشأته الأولى قبل الاسرات الى يومنا هذا وصفا للفترة الاسلامية يقول فيه : وعمل الفنان الاســـلامى من الذاكرة لا بالنقل عن الطبيعة حتى فى رسوم الاشخاص ــ البورتريهات ــ اذ كانت أغلب الرسوم الشخصية رمزية أكثر من اهتمامهـــا بنقل الشبه ــ وكانت فى ذلك مثـــل التماثيل الأولمبيـــة التى كان يقيمهـــا الاغريق للفائزين فى الألعاب الرياضية والتى يقول المؤرخ بلينى فيهـــا « وكان من حق الفـــائز ثلاث مرات متتالية أن يكون التمثال المقام له يشبهه» ومثل هذه الطريقة فى الحـــكم نالت من شـــتى الفنون وكاننا نقول أن جميع الصينيين متشابهون ، ولكن سرعان ما يتبين للفرد الاختلاف كلمـــا اقترب من دراسته للفن ، فتظهر الانماط فى الفن الواحد ، والمدارس والاتجاهات المختلفة .

وكان الفنان العربى يقـــوم بالدراسة ونقل الاشكال وتحليلها حتى لنجد أن رسوم المخطوطات العلمية مثل كتاب رشـــيد الدين الصورى الذى صور فيه الحشائش التى تدخل فى صناعة الطب وعمل الأدوية والعقاقير مرســـومة بالاصباغ على اختلاف ألوانها ، ورسوم الآلات الكيماوية وأوعية صنع الأدوية والاستقطار؛ وكما فى كتاب التشريح المصور « تركيب العين وعللها وعلاجهـــا على رأى أبقراط وجالينوس » **لحنين بن اسحق** » وفى كتب الرحلات العديدة من الخرائط الملونة التى وضحت عليهـــا الجزر والبحـــار والبيوت وأنواع النبات والحيوان .

أحد مجالس الطـرب

(من كتاب أخلاقيـــات وعادات المصريين لـ « لين » .

حكاية ابراهيم بن الخطيب

واذا تركنا هذه الكتب العلمية وسلمنا برأى البعض الخاطىء فى أنها ليست من ضروب الفن ، ولكن من ضروب العلم وانتقلنا الى كتـــاب الف

ليلة وليلة لنقرأ حكاية ابراهيم بن الخطيب مع جميلة بنت الليث عامل البصرة «.. مر وهو خارج من الصلاة على رجل كبير عنده كتب كثيرة ؛ فنزل عن فرسه وجلس عنده وقلب الكتب وتأملها فرأى فيها صورة امرأة تكاد أن تنطق ولم ير أحسن منها على وجه الأرض فسلبت عقله وأدهشت لبه، فقال للشيخ بع لى هذه الصورة ..» فيعشقها ابن الخطيب ويذهب للبحث عن صاحبتها ان كان لها صاحبة ، فيعلم ان صانع الصورة رجل من أهل بغداد ويسافر اليه ، ويعلم منه أن صاحبة الصورة بنت عامل البصرة .. ومهما يكن من صدق أو عدم صدق هذه القصة ، فهى أحد الاسانيد العديدة التى تؤكد رسم أشخاص معينين من أجل العشق أو السحر . وأن الدارس الفاحص للفن الاسلامى يلمس التباين لا فى فن قطر وآخر بل فى ملامح صورة وأخرى ، ولا يقع فى الخطأ الذى التبس فيه الأمر على البعض ، ويحكم بالتكرار فى الفن الاسلامى وبأنه وليد الفطرة والذاكرة .

مدينة اللون الازرق

والآدب الشعبى لا يسرد قصصا فحسب بل يحمل بين طياته دلالة على الفن والناس فاذا تركنا ما ورد فى الحكايات الشعبية من البلاد المسحورة من الحجر والنحاس ومدن المغناطيس ، والأبواب المرصعة بالذهب والفضة ، ووصف القاعات المفروشة والجدران المنقوشة والسقوف المعقودة. لوجدنا فى موضع آخر فى حكاية أبى قير وأبى صير .. وصار يدور فى المدينة ويتفرج فرآها مدينة ما وجد مثلها فى المدائن وجميع ملبوساتها أبيض وأزرق من غير زيادة ، فأتى الى صباغ فرأى جميع ما فى دكانه أزرق فاخرج له محرمة وقال له يا معلم خذ هذه المحرمة وأصبغها وخذ أجرتك . فقال له ان أجرة صبغ هذه عشرون درهما ، فقال له نحن نصبغ هذه فى بلادنا بدرهمين ، فقال له رح أصبغها فى بلادكم وأما أنا فلا أصبغها الا بعشرين درهما لا تنقص عن هذا القدر شيئا ، فقال له أبوقير أى لون صبغها ؟ فقال له الصباغ زرقاء ، فقال أبو قير أنا مرادى أن تصبغها لى حمراء ، قال له لا أدرى صبغ الأحمر ، قال خضراء ، قال لا أدرى صباغ الأخضر قال صفراء ، قال له لا أدرى صباغ الأصفر . وصار ابوقير يعد له الالوان لونا بعد لون . فقال له الصباغ نحن هنا فى بلادنا أربعون معلما لايزيدون واحدا ولا ينقصون واحدا واذا مات منا واحد نعلم ولده وان لم يخلف ولدا نبقى ناقصين واحدا والذى له ولدان نعلم واحدا منهما فان مات



مجلس فى دكان بسوق خان الخليلى قريب من وصف ألف ليلة وليلة ومجالس التجار على أبواب محالهم .

علمنا أخاه وصنعتنا هذه مضبوطة ولا نعرف أن نصبغ غير اللون الازرق من الالوان من غير زيادة. فقال له أبوقير الصباغ أعلم أنى صباغ وأعرف أن أصبغ جميع الألوان ومرادى أن تستخدمنى عندك بالأجرة وان أعلمك جميع الألوان من أجل أن تفتخر بها على كل طائفة من الصباغين . فقال

له : نحن لا نقبل غريبا يدخل فى صناعتنا أبدا فقال له : اذا فتحت لى مصبغة وحدى ؟ فقال له : لا يمكنك ذلك أبدا ، فتركه وتوجه الى صباغ ثان فقال له كما قال له الاول ولم يزل ينتقل من صباغ الى صباغ حتى طاف على الاربعين معلما فلم يقبلوه لا أجيرا ولا معلما ، فتوجه الى شيخ الصباغين فأخبره فقال له اننا لا نقبل غريبا يدخل بيننا فى صنعتنا ، فحصل عند أبى قير غيظ عظيم وطلع يشكو الى ملك المدينة ، وقال له : يا ملك الزمان أنا غريب وصنعتى الصباغة وجرى لى مع الصباغين ما هو كذا وكذا وانا اصبغ الاحمر الوانا مختلفة كوردى وعنابى والاخضر الوانا مختلفة كزرعى وفستقى وزيتى وجناح الدرة والأسود الوانا مختلفة كفحمى وكحلى ، والأصفر الوانا مختلفة كنارنجى وليمونجى وصار يذكر له سائر الألوان ... »

وبقدر ماتوقفنا حكاية أبى قير وأبى صير على نظام الصناعة والصناع ودور شيخ الحرفة فى التصرف فى أمور صناعته ، توضح لنا احدى المشكلات التكنيكية فى صباغة المنسوجات التى عانى منها الكثيرون من المتخصصين فى هذه الصناعة الفنية للحصول على لون أزرق ثابت لا يتأثر بضوء الشمس أو يحل بالماء بمرور الوقت ، ورغم هذا فكثيرا ما استعمل هذا اللون فى الصباغة لقلة تكاليفه ووفرته فهو يستخرج من نبات النيلة الزرقاء .

التعويذة تفك بنت الملك

واذا كانت الف ليلة وليلة تقدم لنا احدى المشكلات التكنيكية فهى توضح لنا أيضا تفسيرات للغموض الذى قد يقابل المنقب والباحث عندما يصنف بعض الاحجبة أو الطلاسم والتعويذات التى لا يستطيع أن يفطن لوظيفتها السحرية أو العادات والمناسبات المرتبطة بها ، وأغراض صنعها ؛ كما يحدث عندما يتعرض لقطع المعادن التى ليست نقودا أو من المصوغات المستعملة فى الزينة والتى يتحلى بها فى الأفراح ، فيحار فى نسبة هذه النماذج الى المصوغات كضرب من أنواع الزينة فلا يجد فيها ما يجملها من وحدات أو فصوص فنقرأ فى نوادر هارون الرشيد مع الشاب العمانى أن قرصا من المعدن يستعمل كتعويذة ، وهذا القرص صنعه المعلمون وزنته نصف رطل ، وكان أحمر شديد الحمرة وعليه سطور مثل دبيب النمل من الجانبين ولم يعرف الشاب العمانى منفعته ولا الغرض منه حتى اشتراه منه أحد التجار فقال للشاب العمانى « اعلم أن ملك الهند له بنت لم ير احسن منها وبها داء الصداع فأحضر الملك ارباب الأقلام وأهل العلوم والكهان فلم يرفعوا عنها ذلك ، فقلت له وكنت حاضرا بالمجلس أيها الملك أنا أعرف رجلا يسمى سعد الله البابلى ما على وجه الأرض أعرف منه بهذه الأمور ، فان رأيت أن ترسلنى اليه فافعل ، فقال اذهب اليه فقلت له احضر الى قطعة من العقيق ؛ فأحضر لى قطعة كبيرة من العقيق ومائة ألف دينار وهدية ، فأخذت ذلك وتوجهت الى بلاد بابل فسألت عن الشيخ فدلونى عليه ودفعت له المائة ألف دينار والهدية فأخذ ذلك منى ثم أخذ قطعة العقيق وأحضر حكاكا فصنع منها قرص التعويذة هذا ، ومكث الشيخ سبعة أشهر يرصد النجم حتى اختار وقتا للكتابة وكتب عليه هذه الطلاسم التى تنظرها ثم جئت به الى الملك . واخذت قرص هذه التعويذة وجئت به الى الملك فلما وضعه على ابنته برئت من ساعتها وكانت مربوطة فى أربع سلاسل وكل ليلة تبيت عندها جارية فتصبح مذبوحة ، فمن حين وضع عليها قرص التعويذة برئت لوقتها ، ففرح الملك بذلك فرحا شديدا وخلع على وتصدق بمال كثير ثم وضعه فى عقدها .

مريم الزنارية تفتن المدينة

وتقدم لنا الف ليلة وليلة بحكاياتها المختلفة فى أجزاء كثيرة صورة للفنون التى تناسجت مع الفن العربى وحال اهلها فتصور لنا مريم الزنارية نسبة للزنار « الحزام » فهذه الفتاة الآتية من البلاد الافرنجية من مدينة تشبه بيزنطة أو لتكن هى .



أحد الحمامات التى تذكر كثيرا فى حكايات الف ليلة وليلة عندما يتجه اليها التجار والاغراب .



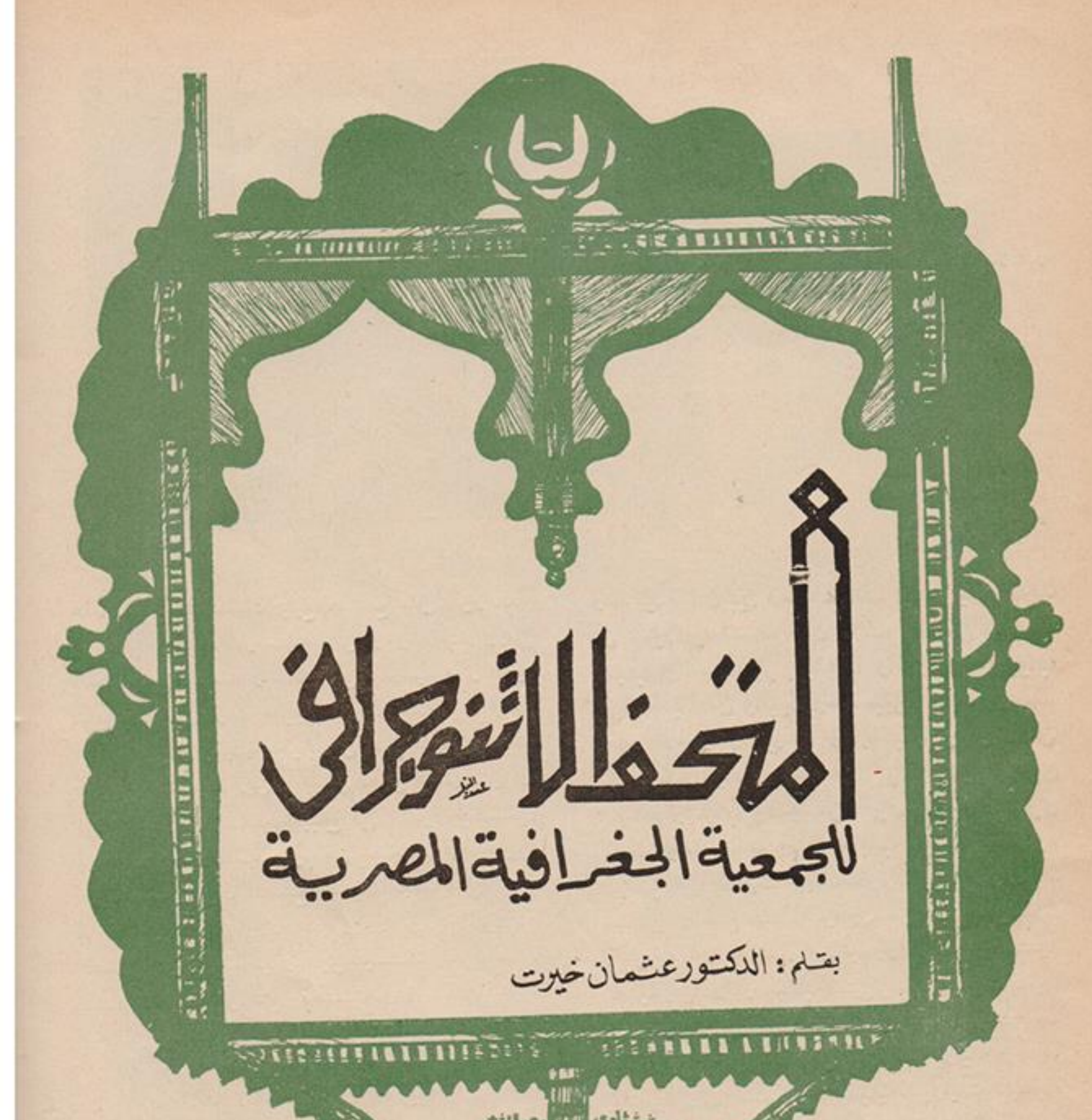
جانب من مصبغة فى عهد نابليون (نقلا عن كتاب وصف مصر) .

هذه الفتاة قد تعلمت جميع الصنائع مثل الزركشة والخياطة والحياكة وصناعه الزنار والعقادة ورمى الذهب على الفضة والفضة على الذهب . وتطلب مريم بعشرين درهما حريرا ملونا خمسة ألوان وبعد هذا تخرج من بقجتها جرابا من أديم طائفى وتفتحه وتخرج منه مسمارين وتجلس تعمل شغلها الى أن فرغ فصار زنارا عظيما يباع فى السوق بخمسين دينارا ... وتطلب مريم من معشوقها حريرا ملونا ستة ألوان لتصنع منديلا تجعله على كتفه ما فرح بمثله أولاد التجار ولا أولاد الملوك . فصار التجار والناس وأكابر البلد يقفون عنده صفوفا ليتفرجوا على حسنه وعلى ذلك المنديل وحسن صنعته .

الفن الشعبى فى ألف ليلة

ولا غرابة أن يكون « ادوارد لين » صاحب كتاب عادات واخلاق المصريين المحدثين هو مترجم الف ليلة وليلة الى الانجليزية . وان كان قد أشار اليها فى كتابه كمرجع للتعرف على نظم الحكم وعلاقات الطبقات والمشايخ وأكابر الناس . والوقوف على بعض العادات فى المأكل والمشرب والتشاؤم والتفاؤل والسحر وأدب الضيافة وعمل القهوة ودخول الطباق مصر وعادات الأفراح والزار والذكر . **فان بين صفحات الف ليلة وليلة العديد من صور لوصف مدن وأثاث وملابس وأدوات وقباب وتصاوير بالذهب واللازورد والابواب المرصعة بالمعدن والبرك وسلسبيل المياه ، ووصف صور الأسود والطير . الى جانب ذكر نوادر عن المصاغ والثياب وعديد من الحرف الفنية الأخرى المصانع والثياب وعديد من الحرف الفنية الأخرى كانت فيها منتجاتهم تأخذ بلب المرء ولها قوة السحر من جمالها وصنعتها المتقنة** . وان بدا للبعض أن مثل هذا الوصف من صنع الخيال والخرافة فان له كثيرا من جذور الواقع وهناك العديد من الآثار الباقية التى يمكن التعرف عليها وارجاعها الى أوصاف مشابهة فى حكايات الف ليلة وليلة . ولا تختص الف ليلة وليلة وحدها بالتعرض الى الفنون التشكيلية فروايات البطولة وأساطير الشجاعة من عنترة والاميرة ذات الهمة وأبى زيد وغيرها ، تجرى حوادثها بين قصور وبلاد ويرتدى أبطالها فاخر الثياب ويحملون الاسلحة الهندية واليمنية ويقدمون نوادر الهداية وهذه الضروب المختلفة من الفنون والحرف الفنية لها أساسها فى الواقع ويمكن الاعتماد عليها كمصدر للتعرف على فنوننا التشكيلية .

محمود السطوحى عباس


المتحف الاثنوجرافي
للجمعية الجغرافية المصرية
بقلم : الدكتور عثمان خيرت

في مقالات سابقة بمجلة الفنون الشعبية ذهبت بالقارىء الى عدة أماكن نائية ، فاتجهنا الى سيناء وواحات الصحراء الغربية وبلاد النوبة لنتعرف على هذه البقاع من بلادنا وعلى ما تزخر به من تراث فنى شعبى · الا اننى هذه المرة لن أذهب بالقارىء بعيدا بل سأصحبه الى قلب القاهرة ، الى متحف انشىء من زمن بعيد ، قلة من يعرفوه وكثرة من يجهلوه ، وهو المتحف الاثنوجرافى للجمعية الجغرافية المصرية الذى خصص ليضم التراث الشعبى الذى كان يستعمله الناس فى شتى نواحى حياتهم ، لنتعرف على تاريخه ونشأته وعلى المجموعات القيمة التى تزخر بها قاعاته ·

فقد أنشئت الجمعية الجغرافية المصرية عام ١٨٧٥ ، واستقرت فى مبناها الحالى منذ عام ١٩٢٥ وفى الطابق الارضى يوجد باب موصد لا يفتح الا بطلب وهو باب المتحف الاثنوجرافى لهذه الجمعية · وقد افتتح هذا المتحف فى ١٢ ديسمبر عام ١٨٩٨ ، فهو متحف كهل يبلغ من العمر سبعين عاما ، ظلت مجموعاته القيمة ساكنة طيلة هذه السنين كأنها كنز دفين · فاذا فتح لك بابه ستقف مشدوها فترة قد تطول قبل أن تتجول فى قاعاته الثلاث التى أطلق عليها على التوالى : (قاعة الحياة فى مصر ـ قاعة الريف ـ قاعة السودان) ، ففيها يتوه النظر ويحتار البصر وسط مهرجان هذا العرض وزحام هذا الحشد ، وستشعر كأنك وسط احد مدافن الفراعنة التى تم كشفها دون أن تمسسها يد ·

فهناك خزانات زجاجية تزاحمت واكتظت بمعروضاتها ، ومقتنيات استقرت على الارض وشغلت الاركان ، وأخرى استندت الى الجدران وحجبت الحيطان ، وغيرها تدلت من السقف لتجد لنفسها مكانا بعيدا عن هذا الزحام· فقد أصبحت حجرات هذا المتحف من الضيق مع اتساعها بحيث لا تستوعب هذا الحشد الكبير من المعروضات ، ويستلزم الامر أن تضم اليها عدة حجرات أخرى فى هذا الطابق تشغلها حاليا ادارة للرخص ، واخلاء قاعة متسعة تتوسط قاعتى الريف والسودان جعلوها مكتبة وصالة للمحاضرات مع ان يطابق المبنى العلوى مكتبة عامرة وصالة محاضرات فاخرة، وبذلك تجد المجموعات المتكدسة المتزاحمة متسعا لها ومتنفسا ، ويسهل على الزائر والباحث التجول خلالها فى يسر وسهولة وترتاح العين لفحصها ورؤياها ·

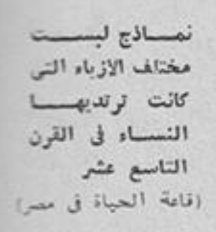
ومن نعم الله أن يحظى هذا المتحف حاليا بما هو جدير به من رعاية واهتمام ، فقد كلف مجلس ادارة الجمعية برئاسة السيد **الدكتور سليمان حزين** ـ السيد **الدكتور محمود خليل النحاس** بجرد محتوياته قطعة قطعة وعمل بطاقات أبجدية وموضوعية لها ، واعادة ترقيمها وترتيبها ، وضم المجموعات المتباعدة ذات الموضوع الواحد الى بعضها ، ورسم جانب كبير من المقتنيات القيمة رسومات تخطيطية وملونة ، تمهيدا لاعداد كتالوج كامل شامل لهذا المتحف · وهو هناك من شهور غارق بين اكداس النماذج التى انتثرت هنا وهناك والتى أخذت تتحرك بعد طول سبات، متفرغ لهذه المهمة الدقيقة التى تتطلب وقتا ومجهودا وعلما ودراية وذوقا وفنا ، ففى خطواتها متاعب ومشاق تفوق ما سبق ولاقاه (توماس) عندما أعد سجلا لما تحويه قاعة السودان · فمن نماذج غير مرقومة ولا موصوفة الى أخرى كدست داخل صناديق ، كما ان بضعة نماذج من هذا المتحف سبق ان استعارها المتحف الزراعى ويستلزم الامر استعادتها ليكتمل شمل هذه المجموعة ·

فاذا ما تم هذا العمل واكتمل ، لزم أن يفتح باب هذا المتحف الذى لايزوره الا قلة من الاجانب وطلاب الفن ، مجانا أو برسم لافراد الشعب ، ليروى قصته وينشر ما يضمه من ثقافة جماهيرية فريدة ، وليكون مفخرة لنا أمام كل زائر أو سائح ، وليجد الدراس بين مقتنياته نبعا فياضا يستلهم من مواده الكثير من مواضيع البحث ·

واذا عدنا الى الماضى لسرد حكاية هذا المتحف نجد أن من سبق كتب عنه شخصان ، أولهما هو **الدكتورفردريك بونولا بك** السكرتير العام للجمعية الذى كتب مقالا باللغة الفرنسية عن



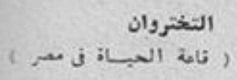
مرجونة كبيرة من
الخوص الملون
(قاعة السودان)



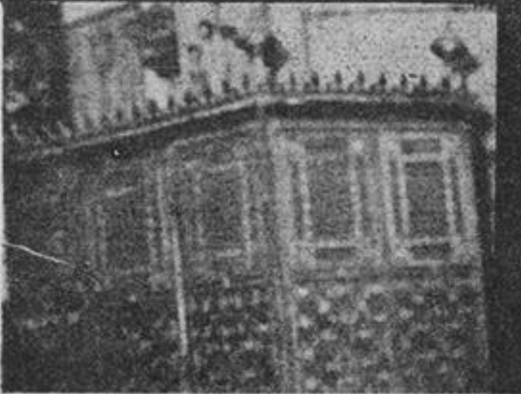
نماذج لبست
مختلف الأزياء التي
كانت ترتديها
النساء في القرن
التاسع عشر
(قاعة الحياة في مصر)



مغازل يدوية
للنسيج
(قاعة الحياة في
مصر)



التختروان
(قاعة الحياة في مصر)



« المتحف الجغرافى والأثنوجرافى » فى مجـــلة الجمعية الجغرافية الخديوية عام ١٨٩٩ . وثانيهما هو **توماس** E. S. Thomas الذى أصدر عام ١٩٢٤ مؤلفا باللغـــة الانجليزية يعتبر سجـــلا وافيا وكتالوجا شاملا لما تضمه قاعة السودان ، سجل فيه ما يزيـــد على الخمســـمائة نموذج مع رسومات تخطيطية لها ، غاية فى الدقة والاتقان . وقد بدأ مؤلفه بمقدمة قصيرة ذكر فيهـــا ان هذا المتحف أقيم ليضـــم المجاميع المقـــدمة التى تخص الســـودان وما كشف وراء السودان خلال حكم الخديو اسماعيل ، وانه عانى الكثـير ولاقى صعوبات جمة فى اعـــداد مؤلفه وترتيب مواده لقلة ما ذكر عن النمـــاذج التى جمعت ، فلم يهتم أحد بتسجيل هـــذه المقتنيات وتدوين ما يخصها من وصف أو عمل اسكتشـــات لها أو رسم أو جمعهـــا فى كتـــالوج ، حتى ان معظمها لم يوضع له اسم أو ترفق به بطـــاقة ، كما ان البطاقات التى سبق وارفقت أو لصقت بالصمغ أو شبكت بالدبابيس ضاعت واختفت وتلاشت مع مر السنين لأسباب عدة قد تكون الحشرات احداها وفى ذلك خسارة جسيمة للعلم . هـــذا مع ان المكتشفين للبقـــاع التى جمعت نماذجها والمقتنين لهذه المجموعات كانوا على اتصـــال دائم بالجمعية الجغرافية الخديوية وقتئذ ويحضرون اجتماعاتها ومن أبرزهم أحـــد رؤســـائها وهو الدكتـــور شوينفورث .

واختتم توماس مقدمته ذاكرا ان أول من يعود اليه فخر امداد هذا المتحف بالمقتنيات هو صاحب السعادة **مختار باشا** أركانحرب القاهرة بالمجموعة القيمة التى قدمها لأسلحة الدراويش وغيرها من دارفور والسودان وبحر الغزال والصومال والحبشة وشمال اوغاندا ، كما ساهم بمجمـــوعات أخرى **الشيفالييه سانتينو والكولونيل شـــيللى لونـــج والجنرال ستون باشا وماسون بك ، ثـــم اعقب هؤلاء بضع هيئات وقـــلة من الافراد معظمهم من الأجانب منهم : أنيس بك ، و م . ابيب ، ومستر ج . د . هورنبلاور ، و مستر ج . وينرايت ، و مس ادير ، ومستر بارافيكسينى .**

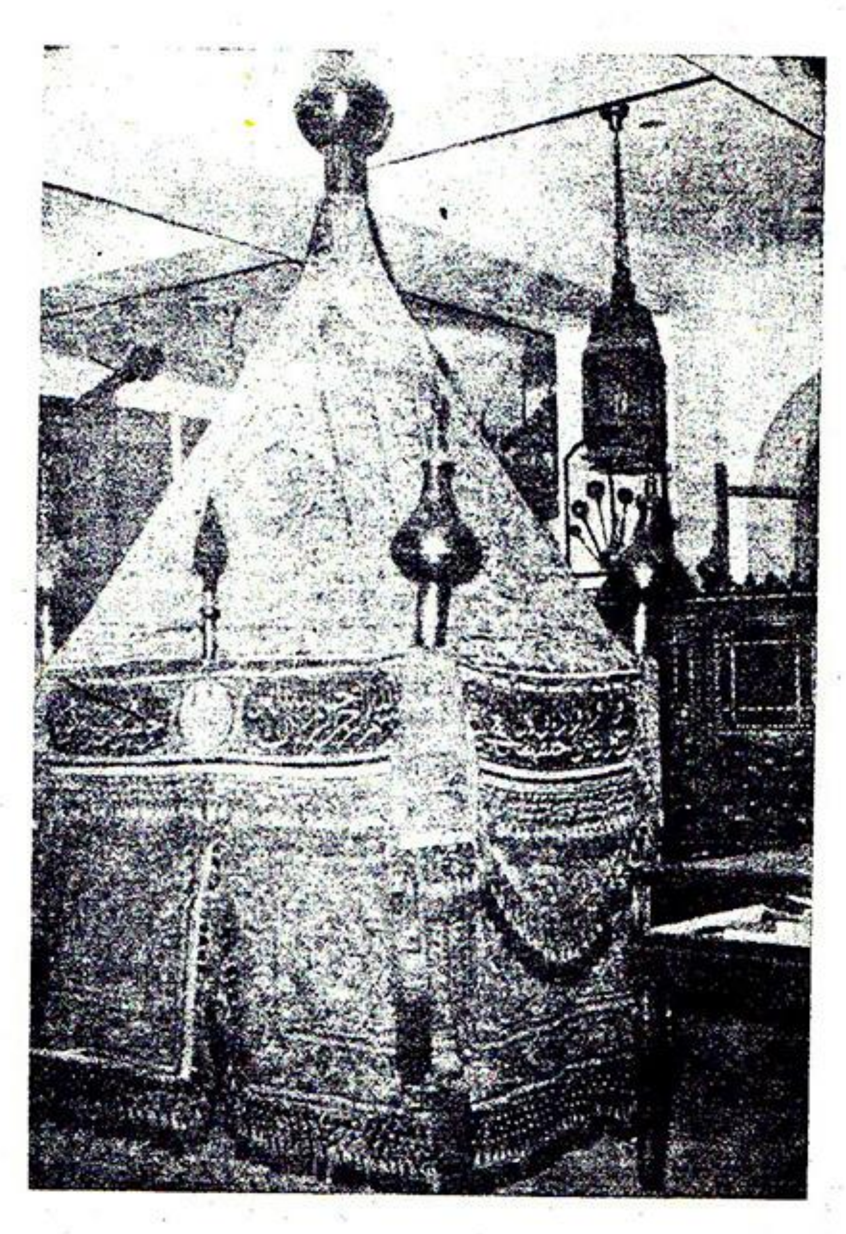
ومادمنا قد أشرنا الى ماذكره توماس فى مؤلفه، فجدير بالذكر الاشارة اجمالا لمـــا ذكره الدكتور **فردريك بونولا بك** فى مقاله الذى سبق به توماس بخمسة وعشرين عاما ، فقد ذكر فيه :

« كان للنجاح الذى نالته المجموعة المصرية التى عرضت خلال المؤتمر الجغرافى العالمى الذى انعقد بفينيسيا عـــام ١٨٨١ والتى أثار وجودها هناك العلماء من شتى الاقطـــار ، أثر كبير فى بداية التفكير لاقامة هذا المتحف . وبدأت أولى العمليات باقتناء مجموعات أتى بهـــا من السودان رؤساء الحملات العســـكرية والرحالة والمستكشفين والموظفين الذين كانوا يعملون هناك ، وأخرى تقدم بها من لهم صلة بالجمعية وهواة الجمع والاقتناء منها ماقدم كهدية ومنها ما اشترى حسب ماتسمح به ميزانية الجمعية وقتئذ ، وبهـــذا تكون لديها رصيد من المعروضات يســـمح بالبـدء فى اقامة متحف اثنوجرافى لنيل مصر والسودان .

وفى عام ١٨٩١ وضعت الحكومة تحت امر الجمعية عدة أماكن لتختار منها ماتشاء ، ثم فضل أن يشيد للمتـــحف بناء خاص فى محيط منطقة الوزارات وفتح لذلك اعتماد قدره ١٠٠٠جم للبدء فى تحقيق هـــذا الحلم . وكانت الجمعية دائبة طيلة هذا الوقت فى عمل التخطيط اللازم ليشمل هـــذا المتـــحف كل ما له علاقة بالمذاهب الدينية والخرافات والسحر والحياة الغادية ومستلزماتها والزى والزينة والاسلحـــة الدفاعية والهـجومية والآلات المستعملة فى مختلف الحرف ونواحى الفن الشـــعبى من موســـيقى وسيراميك ورسم ونحت وتطريز ، وفى اعـــداد الخزانات الزجاجية لحفظ المعروضات ، ورسم التابلوهات اللازمة وما عدا ذلك .

« ومن حسن الحظ **ان عين حسن فكرى باشا** نائب رئيس الجمعيـــة وراعى مصـــالحها وزيرا للاشغال العمومية مما دفـــع الامور لتسير سيرا سريعا نحو اتمام تنفيذ اقامة مبنى المتـحف فى شارع الشـــيخ يوسف مجـاورا ومواجها لمبنى الجمعية ، وافتتحه الخديو عباس الثانى فى يوم الاثنين الموافق ١٢ ديسمبر عـــام ١٨٩٨ . وكان

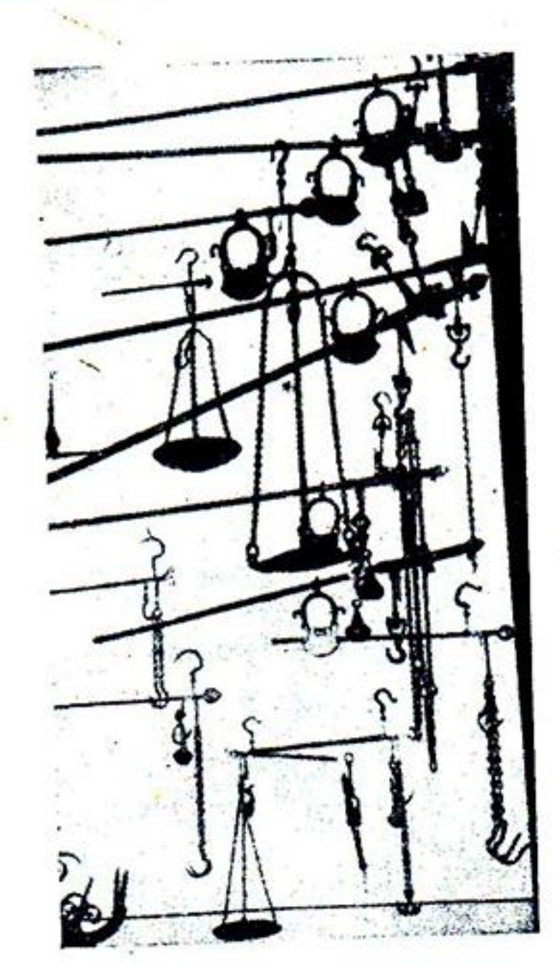
المتحف يتكون من قاعتين فسيحتين ، حوت الاولى منهما : مجموعات نباتية طبية جلبت من كردفان ودارفور ـ عينات من الصخور بلغ عددها ٦٠٠ قطعة جمعت من الصحارى المصرية ومن الصومال ودارفور ـ نمـــاذج من الاخشـــاب المتحجرة من الصحراء الليبية ـ عينات من التربة الملونة من نواحى الواحات الداخلة ـ مجموعة من الصناعات الفخارية ـ أدوات للصيد والقنص منهـــا حربة مدببة تستعملها قبائل الدنكا لصيد التماسيح ، وفخ خشبى لصيد الزراف ، وحربة من بلاد نيام نيام لصيد الفيلة ، وأخرى لصيد فرس النهر ، وشباك لصيد الاســـماك يستعملها صيادو بحر الجبل ـ تماسيح محنطة ـ سمك النيل الرعاش ـ رأس خرتيت ـ تماثيل من الجرانيت ـ وأشياء أخرى تستلفت نظر الزائر منها صور لمكة والمدينة والاماكن المقدسة سبق أن نالت الميدالية الذهبية



المحمل وقد استقر فى المتحف بكامل زركشته وكسوته
(قاعة الحيـــاة فى مصر)

فى معرض فينيسيا الجغرافى ، وأخرى لمحمد على وفرديناند ديليسبس .

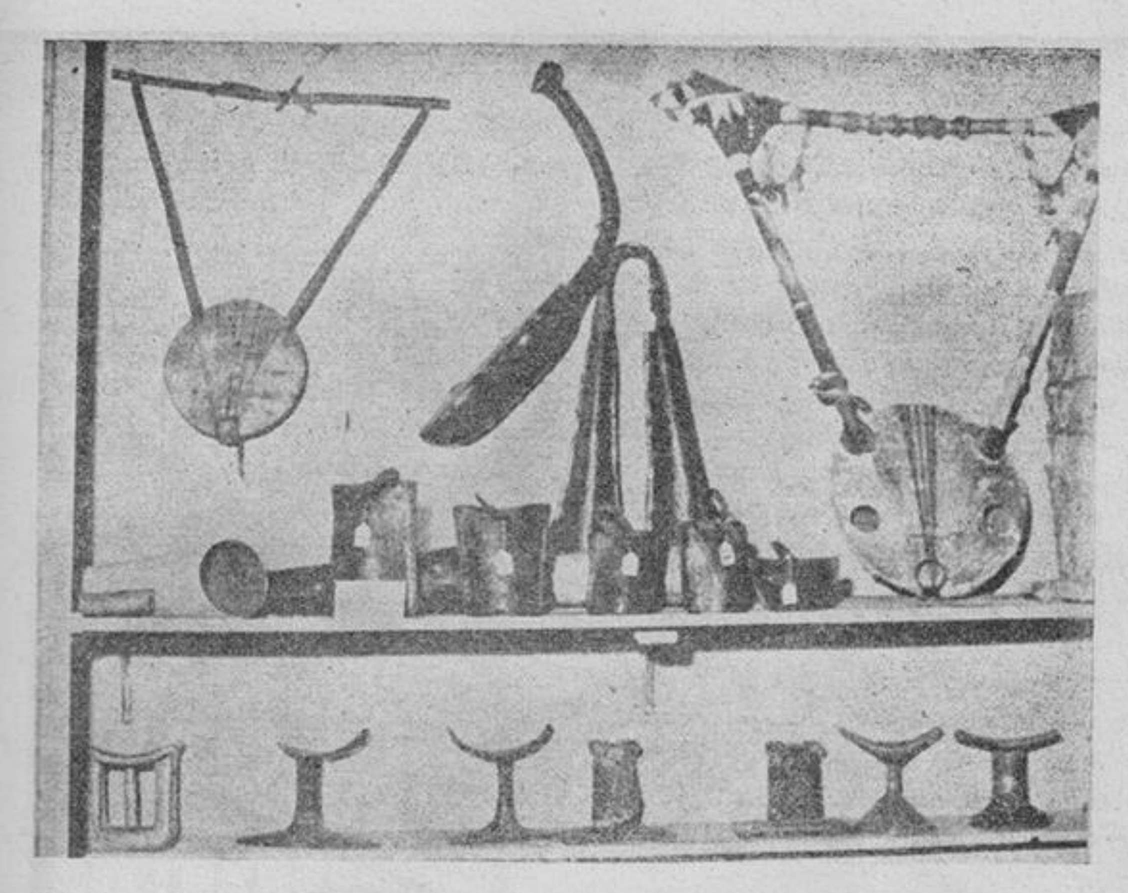
« أما القاعة الثانية ففيهـا : تمثـال نصفى للخـديو اسـماعيل ، وصورة زيتية للخـديو سعيد يمتطى جملا خلال رحلته للسودانـ خريطة مجسمة لوادى النيل اعدت عام ١٨٦٧ ـ خرائط أخرى تبدأ ببردية (تورين) من الاسرة التاسعة عشر عام ١٤٠٠ ق.م. ، وتنتهى بخريطة للوجه



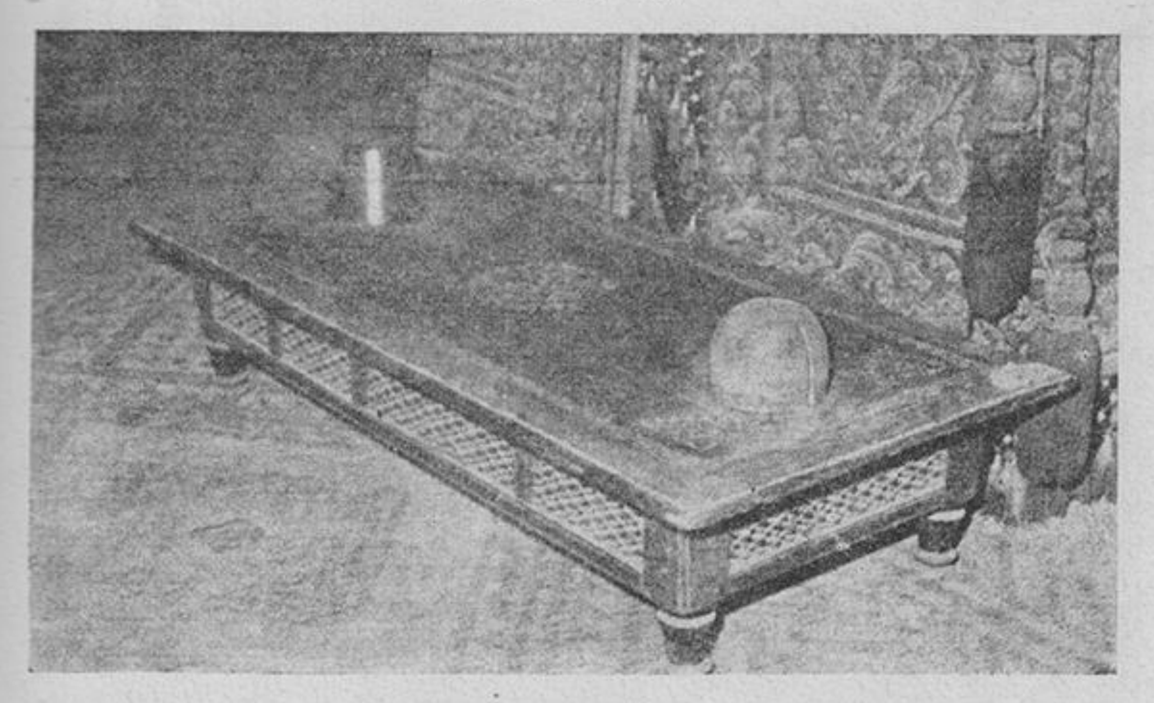
مجموعة من موازين القبانى
(قاعة الريف)

البحرى أعدتها مصلحة الاملاك عـام ١٨٩٧ ـ مجموعات من اللوحات الزيتية علقت على الجدران تمثل حكام مصر والعلمـاء والرحالة المشهورين الذين اكتشفوا منابع نهر النيـل ـ منتجات من مصر والسودان ـ صناعات محلية ـ صور نادرة من أواسط افريقيا للقرى ومختلف القبـائل ـ مجمـوعة من العملة كانت متـداولة وقت حكم المهدى ـ ميداليات تذكارية مصرية لحفـل افتتاح قنـال السويس واقامة المتـحف المصرى ومؤتمر باريس وفينيسيا ـ عينـات من أصناف محصول القطن المصرى التى كانت تزرع عـام ١٨٩٨ ، وأخرى من السـكر الذى كانت تنتجه الدائرة السنية ، وألياف من نبـات الصـبار والراميه المنزرعة فى مصر ـ عينات من مناجم النحاس ـ صناعات خوصيةمن واحات صحارى مصرـ مجموعة من الصناعات المحلية تشـمل المشغولات المعدنية والحلى الشعبية والمنسوجات والاوانى والاثاث ـ عينـات من أخشـاب الجميز والدوم والزيتون والابنوس . ثم مقتنيات افريقية تشمل : الصمغ والحناء وريش النعـام ـ عصى من الابنوس ـ أسنان فرس النهر وأنياب عاجية للفيلة ـ مجموعة مقدمة من مختـار باشا جلبها من شرق افريقيا والسـودان ودارفور والصـومال تضم منسوجات وأزياء من هرر ـ سيوف من الحبشة ـ معدات للحرب تستعملها قبائل نيام نيامـ حراب ودروع من مختلف القبائل ـ أسلحة من جيش المهدى ـ أقواس ذات سهام لقبائل الدنكا رءوسها مسممةـ خوذات للحروب ـ جبـة لاحد الدراويش مثقوبة برصاصة ـ سلال من القش تستعمل لنقل الملح عنـد بحر الغزال ـ مستلزمات صنعت من قرن الخرتيت ـ مجموعة من السروج وأدوات الحيوانـ صنادل من الخوص ـ أوان من الخشب ـ قراب للماء ـ احجبة وتمائم ضد الحسد والامراض ـ أساور من الحديد والابنوس ـ مساند للرأس ـ أدوات منزلية ـ آلات موسيقية ـ طبـال لاعلان الحرب والنصر والزواج والميـلاد وموت الزعماء كأنها هاتف أو برق بدقاتها المتفق عليها . »

والآن ، وبعد أن استعرضنا ملخصـا لمقـال الدكتور فردريك بونولا بك الذى يقع فى ثلاثين



آلات طرب وأجراس، تعلق في رقاب الدواب ومسـاند للرأس
(قاعة الحيـاة في مصر)



منضدة مستطيلة ومنخفضة .. كانت تستعمل قديما لكي لباس الرأس .. الطرابيش .. واللبد .. والطواقي
(قاعة السـودان)

صفحة ، تعال بنا نقم بجولة ونلقى نظـــرة على معروضات قاعات المتحف الحالى الثلاث ، لنقارن بين ما كانت عليه وما صارت اليه فقد نقص منها أمور وزادت أمور أخرى، ولنتعرف عليها ونسردها قدر الامكان تباعا . وعلى المشـاهد أن يعتمد على نفسه فى تفهمها فمعظمها يحمل بطـاقات مرقمة وقلة منها ما ارفق له اسم ، حتى يتم ما هو قائم نحوها حاليا من شرح ووصف وتجميع وترتيب.

قاعة الحياة فى مصر

وهى قاعة فسيحة يبلغ طولها حوالى العشرين مترا وعرضها خمسة عشر ، وأول مايستلفت فيها نظرك وبتجه اليه بصرك هو (المحمل) الذى كان له فى الماضى أمر وشأن وموكب وحفل ثم انتهى به المطاف ليستقر هناك بكامل زركشته وكسوته. ولا أخفى اننى لمجرد رؤياه تعود بى الذكرى الى أيام الطفولة لما كنت أحرص على الذهاب سنويا لأشهد هذا الحفل وما كنت أشعر به كغيرى من رهبة وجلال لما أراه يسير مختالا على جمله وسط طبـــل وزمر وبيارق ورايات واناشـيد ودعوات وابتهالات . ثم أتساءل : لماذا لا يعود هذا الموكب الدينى ليسير كما كان ؟ ففيه عظة وعبرة وشعور بالايمان ، ولفتة دينية عميقة بان أحد أركان الدين الحج الى بيت الله الحرام ، هذا الى جانب ماسوف يجذبه هذا الموكب الدينى لرؤياه من عديد السياح فى وقت تهتم فيه الدولة بالســـياحة وبالبرامج الدينية لتشجيع اقبال السياح فى المواسم الدينية المختلفة .

فاذا تركنا المحمل، رأينا تمثالا لبائع العرقسوس وقف بكامل زيه ومعداته وكوباته وحاجاته ، ثم خزانات اصـطفت وتزاحمت لتضـم معروضـات تنوعت ، فيها : نماذج اكتست بمختلف الازياء التى كانت تلبسها المرأة فى القرن التاسع عشر سواء فى المدن أو الريف أو الصحراء ــ مجموعة من زى التلى وبراقع بنت البلد ــ مجاميع من حلى الزينة الحضرية والبدوية تعددت اشكالها واختلفت الوانها من اساور ودمالج من الفضةوالعاج والزجاج الملون والخرز ــ قـلائد من الخرز الملون والكارم والمرجان والـكهرمان تآكلت خيــوطها وانفرطت حباتها معمر الزمن وأعيد نظمها بخيوط النايلون ــ خلاخيل فضية ونحاسية منقوشة مختلفة الاحجام ــ خواتم وأقراط ذات فصوص مختلفـة الالوان ــ مكاحل من الفضة والنحاس والعـاج والزجاج ــ معارى تتدلى لزينة جانبى الراس تتكون من عدة سلاسل تنتهى بأحجبة فضية ــ أمشاط من العظم والخشب والعاج حفرت عليهـــا نقوش فى براعة واتقان ــ مجموعة من الملاقط المزخرفة والمرايا ــ مسابح ذات حبات مختلفة الاشـكال والالوان ــ احجبة وتمائم من الحجر والجلد والفضة والخرز الملون والصــــدف والعقيق والكهرمان ــ طاسات (الخضة) تنوعت أحجـــامها وتبـاينت نقوش طلاسمها ــ مقصات قديمة نقشت بماء الذهب ــ مســـارج من الحجر والنحاس والقاشانى ــ أختام متنوعة ــ علب نحاسية أو فضية قديمة منقوشة تحمل المداد وأدوات الكتابة من أقلام البصط ــ مجاميع تنوعت من الاسلحة وأدوات الحرب القديمة من بنـــادق وطبنجات وسيوف وخناجر وقرون مزخرفة لوضع البارود كأنها قنابل يدوية وقوالب نقشت بالذهب لصب طلقات الرصاص المستديرة فرادى أو فى مجاميع مختلفة الاحجام .

وخلال جولتك ، ســـتقف حائرا أمام منضدة منخفضة مستطيلة طعمت حوافها بالصدف تظهر كأنها مقبرة برز قرب طرفيهـا شاهدان ، الا ان حيرتك ستزول لما تعلم انها كانت تستعمل قديما لكى غطاء الرأس وان أحـد الشاهدين ما هو الا قالب لكى الطرابيش والآخر لكى اللبد والطواقى. ثم يقابلك النقرزان بطبله ومراياه وتختروان رائع للعروس وكسوة كاملة للجملين اللذين يحملانه ، وهو مع عدة دواليب ومقـــاعد أخرى آية فى فن الخرط العربى والتطعيم بالصدف ــ مجموعة من القباقيب القديمة المطعمة بالصــدف بعضها مرتفع لتزداد به العروس طولا وأخرى لشباشب طرزت بخيــــوط من الفضة والذهب ــ شمعدانات ثـم فوانيس قديمة تنفرد وتنطبق كان حاملها ينير بها ظلمات الازقة والطرق ليلا وأخرى لشهر رمضان وحلقات الذكر ــ مناقيخ يدوية جلدية ــ مقهى

بلدى كامل بكل معداته وأدواته النحاسية ومنها صندوق كبير لحفظ مسحوق البن ـ مناقد نحاسية للتدفئة شتاء ـ الحرف الشعبية بكامل لوازمها ككى الملابس بالقدم ، عمل الاحذية ، الجزارة ، الحدادة ، الخرط العربى مع نماذج منه دقيقة الصنع ، التنجيد ، عمل الحصر ، النسيج بأنواله المتعددة ـ رحاية حجرية لدش الحبوب وجرشها ـ مجموعة فريدة لأدوات التدخين من ماشات ومفارم للدخان والطباق ، وغلايين أنابيبها زائدة الطول نقشت بالذهب أو طعمت بالصدف ـ بيدق قديم (يشبه الشطرنج) مطعم بالعاج ـ صناديق ملونة لعروس الريف ـ أربع خزانات عرض بداخلها هدية من الامبراطور هيلاسلاسى تضم مجموعة رائعة لأزياء الحرس الامبراطورى مع دروعها ، ستقف مشدوها أمامها لجمال لونها ونقشها وروائع زخرفها وتطريزها وبريق أحجارها الكريمة ووهج ذهبها .

فاذا وليت وجهك الى الخزانات الحائطية وجدتها تموج بما تكدس داخلها من مقتنيات ، ففيها : مجاميع من الادوات النحاسية من كنكات وأطباق وأوان وصوان واطسات والهون النحاسى بأياديه وكلها مختلفة النمط والاحجام ـ نراجيل للتدخين وجوزات بلدية تفنن أصحابها فى نقشها بالفضة وتطعيمها بالصدف ـ مجموعة من فن خان الخليلى من أطباق وصوان نحاسية نقشت بالفضة وأخرى طعمت بالصدف ـ نوافذ قديمة صنعت من الزجاج الملون المعشق بالجبس ـ قوالب خشبية لعروسة المولد ـ مجموعة نادرة لآلات الطرب البلدية تتوسطها ربابات طعمت بالصدف ، وأخرى موسيقية تضم الرق والطبلة والناى والصاجات والعود والقانون ـ نماذج عديدة صغيرة لحيوانات وتماثيل شكلتها أيادى الاطفال تلقائيا من طمى وادى النيل وأخرى من الفخار من قلل وأباريق وأزيار ـ حشد من اللعب الصغيرة الخشبية التى كانت تباع فى المواسم والاعياد تفنن فى صنعها وأبدع فى اخراجها وقتئذ الفنان البدائى الشعبى .

أما ما استند الى الجدران واكتست به الحيطان فكثير ، منه : الاراجوز ـ السفيرة عزيزة ـ حامل خشبى نصف دائرى مكسو بالنحاس المزخرف تبرق من وسطه عدة مرايا تعلوه قماقم نحاسية كان يتميز به الحلاق المتجول ثم انقرض الآن ـ لوحة ذات ثلاث ضلف ضمت العديد من تصميمات فن الوشم ـ حصر قديمة من السمار الملون ـ علم قديم من المخمل الاحمر طرز بكلمات وآيات من خيوط الذهب والفضة ـ قماقم واهلة نحاسية لتزيين رءوس حوامل الاعلام ـ عدد من المباخر النحاسية تتدلى من سلاسلها ـ مغارف ومصاف قديمة ـ عرائس جدلت من سنابل القمح للتيمن والتبرك ـ لوحة خشبية انتظم فوقها عدد من البراجل (الفراجير) لقياس الابعاد ـ لوحة أخرى تضم عددا من السلاسل والكلابشات لتقييد أيادى اللصوص ومعتادى الاجرام ـ مجموعة كاملة من معدات حفل الزار من طواق وقلائد وأساور وخلاخيل وأحزمة وعصى وخناجر كسيت جميعها بالخرز الملون والودع ـ وحدات من الصوف الملون لتزيين رءوس ورقب الدواب ـ لوحات زيتية لبعض العادات والتقاليد كالزار وحفل السبوع والرقص وزفة العروسة ومراجيح الاطفال وحماه السوق .

أما السقف فقد حمله عمودان ، وشارك فى العرض الارض والجدران ، وتدلى منه : ثمار من الحنظل كسيت بالخرز وتدلت منها شرابات من الودع ، يسمونها فى بلاد النوبة (أور) ـ بيضة كبيرة مزخرفة للنعام ـ مراكب كبيرة صنعت من الورق الملون كانت وما زالت تعلق على أبواب محال بائعى الفسيخ والاسماك ـ فوانيس نحاسية كبيرة عربية الطراز ـ مشكايات زجاجية زهت بلونها وجميل خطها وهى التى تتدلى من سقف المساجد .

قاعة الريف

يبلغ اتساعها عشرة امتار فى سبعة ، ويستقبلك عند بابها تمثال لجندى اكتسى بزى سلاح الحدود . واكتظت كسابقتها بمقتنيات من الريف وغير الريف استقرت فى خزانات زجاجية أو افترشت الارض أو علقت على الجدران ، ففيها : خزانتان

كبيرتان أهداهما للجمعية الملك السابق (فؤاد) عقب زيارته لواحة سيوة وتضمان مجموعة من الصناعات الخوصية والفخارية وبعض الحلى الفضية التى يتزين بها نساء هذه الواحة ـ مجموعة كبيرة من الصناعات الخوصية من اسبتة وأطباق وقفف ومراجين جلبت من الواحات الخارجة وعرضت فى المعرض الزراعى عام ١٩٢٩ ثم قدمتها وزارة الحربية (سلاح الحدود) هدية لهذا المتحف ـ ثوبان شعبيان لنساء الواحات البحرية قدما عام ١٩٣٨ ـ مجموعة من فناجين القهوة « البيشة » بظروفها الفضية والنحاسية ذات النقش «الشفتشى» وأخرى لاطباق وكوبات وطاسات من نحاس كسيت بالميناء ـ عديد من الاكواب والاطباق والشفاشق والفناجين من زجاج ملون أخرجتها يد صانع الزجاج الشعبى ـ مجموعة نادرة من الفخار الاحمر من شغل أسيوط، وأخرى من الفخار العادى تعددت أشكالها منها العادى ومنها الملون ونماذج لقلة السبوع جلبت من مختلف نواحى مصر ـ حشد من الجرار الكبيرة وصوامع تخزين الغلال ـ ما كان يحمله السقا من قراب جلدية وأباريق كبيرة فخارية ـ أدوات النجارة والحدادة والبيطرة الريفية ـ محرات بلدى ـ شراشر ومناجل للحصاد ـ معدات التذرية ـ مناخل مختلفة الاشكال والاحجام ـ سروج توضع فوق ظهور الجمال ـ مجموعة من موازين القبانى ـ مختلف المكاييل والموازين ـ مجموعة نادرة للصنج صنعت من المعدن والزجاج والصدف والعاج ـ موازين يدوية خشبية صغيرة لوزن الجنيهات الذهبية ـ قوالب خشبية متعددة النقوش مختلفة الاحجام وعجلات خشبية صغيرة مشرشرة وماشات نحاسية مزخرفة لنقش سطح كعك العيد .

قاعة السودان

هى متسعة كسابقتيها ويبلغ طولها خمسة عشر مترا وعرضها سبعة أمتار ، وهى القاعة التى سبق وسجل معروضاتها (توماس) فى كتالوجه الذى أصدره عام ١٩٢٤ ، وتضم المعروضات التى جلبت

حامل خشبى ، كسيت واجهته بالنحاس المزخرف ، وفى وسطه عدة مرايا كان الحلاق المتجول يستعملها قديما
(قاعة الحياة فى مصر)





جبه ملونة لاحد الدراويش
(قاعة السودان)



صناعات خصوصية من اطباق ومراجين وأوان من القرع العسلى وقرب جلدية للماء
(قاعة السودان)

من السودان وغير السودان . ومن بين مقتنياتها صندل ومرجونة جدلا من وريقات نخيل البلح يعودان الى العصر الفرعونى والى الاسرة الثامنة عشر ، يلوح انهما وضعا هناك لمقارنة أوجه الشبه بين الفن الافريقى المصرى القديم .

وكما هو الحال فى القاعتين السابقتين ، تموج قاعة السودان هى الاخرى بما حوته من معروضات تملأ الخزانات وتفترش الارض وتصطف على الجدران ، ففيها : أزياء للحرب ومختلف الخوذات وأعلام تحكى قصة هذه الحروب — دروع معدنية وجلدية منها المستطيل والمستدير والبيضى الشكل — رماح وحراب ذات رءوس مختلفة الاشكال منها ما يسمى (خنجر منجر) يوجهه المحارب فى شتى الاتجاهات — خناجر وسيوف — اقواس وسهام تنوعت واصطفت ليظهر الفارق بين رءوسها المتعددة الاسنان — طبول منها الكبير ومنها الصغير ، ترسل اذا ما قرعت الاشارات من قمم الجبال عبر الوديان — عدة أزواج من سن الفيلة العاجية الناصعة البياض — آلات للطرب وطنابير جلبت من دارفور والحبشة واوغاندا والكونغو والصومال — أزياء وعباءات من هرر — جبة ملونة لأحد دراويش السودان — مراوح وصنادل ومظلات جدلت من وريقات نخيل البلح — صناعات خوصية من اسبتة وأطباق ومراجين غاية فى الدقة تزهو بالنقش واللون تشبه الى حد كبير ما يصنع حاليا فى بلاد النوبة وواحات الصحراء — مجموعة من الاثاث المنزلى منها سرير (عنجريب) ومقاعد وصناديق وعصى وأوان صنعت من قرون الحيوان والخشب والعاج — وسادات للرأس لا تختلف فى الشكل عما كان يستعمله المصريون القدماء — أطباق خشبية منقوشة مختلفة الاحجام تشبه أطباق (جدح دبكة) المستعملة قديما فى بلاد النوبة — سروج للخيول والبغال — أدوات زراعية — فخاخ للصيد — محافظ جلدية كسيت بالخرز — أجراس تعلق فى رقاب المواشى — حلى للزينة من قلائد وأقراط وأساور نظمت من حبات الخرز أو صنعت من المعدن والعظم والعاج — احجبة وتمائم وأدوات السحر — قارب كبير استند فى أحد الاركان جدل من مجموعات طولية من سوق الغاب ليطفو على سطح الماء يسمى (رموس) بجانبه بطاقة تقول ان من اشتراه هو المسيو لاكو فى ديسمبر عام ١٩٢٥ من أبى سنبل (النوبة) وأهداه لمتحف الجمعية ، لا يختلف كثيرا فى الشكل عن القوارب التى كان يستعملها المصريون القدماء ويجدلونها من أعواد البردى .

وبعد ، فهذه صفحات تحكى قصة المتحف الاثنوجرافى للجمعية الجغرافية المصرية ، ووصف لجولة عابرة فى قاعاته تلقى بعض الضوء على ما تزخر به من معروضات ومقتنيات ، بذل فى جمعها جهد كبير من قريب ومن بعيد ، يستعرض فيها المشاهد الكثير من مستلزمات الحياة الشعبية فردية كانت أو جماعية ، ما زال باقيا منها وما اندثر . ويا ليت عملية اقتناء التراث الشعبى كانت دائمة متصلة تتلقفها يد من يد على مر السنين ! لا منفصلة على فترات فيتخللها الكثير من الفجوات والثغرات وتغيب عنها أمور تطورت واندثرت ، حتى تكون القصة كاملة لا ينقصها صفحات .

الا اننا اذا تركنا ما فات ، وجب علينا أن نولى الأمر ما يستحقه من اهتمام وتقدير ، فهناك غير متحف الجمعية الجغرافية المصرية مجموعات اخرى لشتى نواحى تراثنا الشعبى جمعت على فترات متناثرة متباعدة فى عدة متاحف وجهات ، حبذا لو ضمها جميعا متحف واحد يكون بداية لعمل عظيم . على أن نحرص على الاستمرار فى الجمع والاقتناء لتساير هذه المجاميع تطورات الحياة وتحكى قصة ماضينا وتكون خير مادة فكرية وثقافية لجماهير شعبنا ومفخرة لنا أمام كل زائر أو سائح ، ولنستمد من زخارفها ونقوشها الاصالة فى كل تكوين جديد وتطوير حديث ، بعد أن طغى عصر الآلة على عصور زخرت بجمالها وبهائها ، وحلت محل الايادى فمحت بسرعة انتاجها ما كانت تخرجه الأنامل فى رفق وتؤدة من خط جميل وزخرف بديع ونقش رائع دقيق .

مراجع المقال :

1. Dr. Frédéric Bonola bey : (Secrétaire Général). Bulletin de la Société Khédiviale de Géographie, cinquième série, Le Caire, Imprimerie Nationale. « Le Musée de Géographie et d'Ethnographie de la Société » (1), Septembre 1899.

2. E.S. Thomas : « Catalogue of the Ethnographical Museum of the Royal Geographical Society of Egypt », Le Caire, Imprimerie de l'Institut Français d'Archéologie Orientale, M-DCCCC-XXIV.

د. عثمان خيرت

مجلة الفنون الشعبية

تصدر في مارس ويونيو وسبتمبر وديسمبر

المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر
ادارة المجلات الثقافية

الفنون الشعبية

مجلة فصلية متخصصة تصدر كل ثلاثة أشهر..

اقرأ فيها :

- الدراسات المتخصصة فى الفولكلور والتراث الشعبى .
- اقرأ فى كل عدد نصا كاملا من روائع الأدب الشعبى .
- تعنى المجلة بعرض كامل للتراث الشعبى فى بيئاته ، وفى المراكز والمعارض التى تقوم بجمع التراث الشعبى والتعريف به .
- تتابع المجلة الجهود التى تهتم بالصناعات والحرف والفنون الشعبية .
- يجد كل قارئ ما يشبع نهمه الى معرفة الفن الشعبى فى أصوله ومجالاته ومناهج استلهامه فى فنون الحركة والإيقاع وتشكيل المادة .

الثمن ١٠ قروش









بقلم . البرت لانكاستر لويد

ترجمة : أحمد آدم

اختلف الباحثون فى تعريف الموسيقى الشعبية . وقد أصدر المجلس الدولى للموسيقى الشعبية عام ١٩٥٤ التعريف التالى الذى حظى بالقبول من معظم الدارسين :

الموسيقى الشعبية هى حصيلة تراث من الألحان التى تطورت خلال عملية النقل السماعى

ويرى الدارسون أن العوامل التى تشكل التراث الموسيقى هى :

١ – صفة الدوام التى تربط الحاضر بالماضى .

٢ – صفة التغيير التى تنبثق من الحافز الخلاق للفرد أو الجماعة

٣ – الانتخاب بوساطة الجماعة للحن معين . وهذا الانتخاب هو الذى يحدد الشكل الذى يبقى عليه هذا اللحن

ويمكن اطلاق اسم الموسيقى الشعبية على الألحان البدائية التى تطورت على يد جماعة لم تتأثر بفن شعبى . كما يمكن أن تطلق على الألحان

التى أبدعها فرد من الافراد وذابت فى التراث الشعبى الحى غير المدون لجماعة من الجماعات .

ولكن هذا المصطلح لا يستوعب الألحان المؤلفة التى وصلت مهيأة لاحدى الجماعات وانتشرت بينها دون ان يلحقها تغيير .

ويرى سيسيل شارب ان الاغنية الشعبية فى حالتها الطبيعية تتحقق لها صفة الدوام لا بالتدوين ولكن عن طريق السماع . ولكى تظل الاغنية الشعبية محفوره فى ذاكرة الناس وتحظى منهم بالقبول يجب أن تتسم بالمرونة .. وأن تتعرض للتغير على يد الأفراد .. وأن يكون هناك صراع دائم ، من أجل التركيب الجماعى والفردى ، بين الحفاظ على التراث كما هو وبين الابتداع .

واذا كان التعريف الذى أصدره المجلس الدولى للموسيقى الشعبية يوضح لنا ماهية الموسيقى الشعبية فانه لا يزال يجد معارضة من بعض الدارسين وقد ازداد قدر المعلومات عن الأغنية الشعبية فى السنوات الأخيرة بفضل توافر شرائط التسجيل ولزيادة التعاون الصادق بين جامعى الاغانى وبين المرددين لها . ونتيجة لهذا أخذ اطار الموسيقى الشعبيه يتسع فى الستينات بمعدل كبير واخذ الدارسون يعيدون النظر فى الآراء القديمة على ضوء الاكتشافات الحديثة .

ومن أعقد المسائل التى تواجه الباحثين مشكلة ابداع الموسيقى الشعبية . وقد ثار فى القرن التاسع عشر جدل حول هذه المسألة : هل الموسيقى الشعبية فى الأصل من ابداع جماعة أم من ابداع فرد ؟ لقد ثبت لبعض الدارسين أن بعض الحطابين فى شمال أمريكا ونفرا من حراس الحدود فى رومانيا نظموا كلمات بعض الأغانى وهم يجلسون حول نار أوقدوها فى الشتاء ولكن لم يثبت بالدليل القاطع انهم ألفوا الحانا الا فيما ندر . ومهما يكن من أمر فان هذه الطريقة تبدو فى نظرنا استثناء للقاعدة .

وتدل الدراسات الحديثة على أن دور الجماعة ليس ابداع أغنية بقدر ما هو اعادة لهذا الابداع .

ويمكن ايضاح عملية ابداع الاغنية على النحو التالى : يشعر الانسان بالضيق من رتابة عمل ما فيبدأ فى تأليف أغنية لتحويل ذهنه عن جفاف هذا العمل والتخلص من الملل . وقد ينظم الكلمات المناسبة للحن جاهز يعرفه .. وقد يقتبس أجزاء من هذا اللحن او يعدل نفسه .. وقد يؤلف لحنا يبدو فى نظره جديدا ثم ينظم كلمات لهذا اللحن . وفى المساء ينشد لخلانه وأصدقائه فى الحان أغنيته .. وقد تروق هذه الاغنيه لأحد أصدقائه فيضمها لمجموعته الخاصه ثم يقوم بالقائها بين جمع من الاصدقاء أو الزملاء ولكن يحدث ان ينسى هذا المغنى التالى بعض فقرات الاغنية ويجد لزاما عليه ان يملأ هذا الفراغ فى النص أو اللحن فيبتدع كلمات وانغاما جديدة وفضلا عن هذا قد يشعر أن من واجبه أن يقدم الاغنيه بصوره أفضل فيغير فيها ويستخدم خياله الخاص لاتمام هذه المهمة . ومن هنا قد نراه يقدم أغنيه مختلفة فى كثير من التفاصيل عن الاغنيه الاصلية . وقد يسمع مغن ثالث هذه الاغنية المعدلة من المبدع الجديد فيعمد بدوره الى تعديلها بما يتفق ومزاجه وتتكرر العملية مع رابع وخامس .. وتمر الأيام وتلحق بالاغنيه تغييرات كثيره بحيث يمكن اعتبارها أغنية جديدة لا تمت بصلة للأغنية الأصلية .

ولم يتوصل علماء الفولكلور الى الطريقه التى تبدع بها الموسيقى الشعبيه اذ لا تزال هذه العملية غامضة لان تجربة علماء الفولكلور مع مؤلفى الأغنية الأصلية لا تزال محدودة الانتشار . وقد كتب بيالا بارتوك يقول : «**من المشكوك فيه أن يكون الفلاحون قادرين كأفراد على ابتداع الحان جديدة تماما . وليس لدينا معلومات فى هذا الشأن نسير على هداها . وان الطريقة التى يؤكد بها الفلاح أن عنده غريزة موسيقية لا تشجع الباحث على اتخاذ رأى جديد** » .

ويرى علماء الفولكلور أن التغيير لابد منه ويقول « ل . لاجتا » مواطن بيالا بارتوك : « ان الموسيقى الشعبية فى المقام الأول فن يعتمد على التغيير . »

وهذا الاحساس بالتغيير يؤكد قوة التطور ومقدرته فالتغيير هو الذى يمنح الحياة للأغنية الشعبية ، ذلك أن هذه الأغنية كالمعدن الذى يسمح بالطرق والسحب .

وقد ذهب بعض الدارسين الألمان وعلى وأسهم هانز ناومان الى أن **الأغنية مثل كل شئ فنى ، تتطور بين طبقات المتعلمين وتاخذ مسيرها الى سطح الكيان الاجتماعى الى أن تصل الى حالة الاستقرار والبقاء بين جماهير الشعب فتتضاءل**

وتصبح صدى غامضا واحيانا محرفا لثقافة شاعرية وموسيقية كانت نموذجايحتذى يوما ما .

ومن الحقائق الثابتة ان الاغانى التى دونها الشعراء الجوالون (التروبادور) فى بروفنس منذ ثمانمائة عام لا تزال حية بين فلاحى قطالونيا وقد استطاع الدارسون الالمان أن يتتبعوا أثر أصول مئات الاغانى الشعبية التى يحفظها الفلاحون .

ومن المعروف أن الاغنية الشعبية الفرنسية تأثرت بالألحان والأشعار التى كانت تردد بين رجال البلاط وابناء الطبقة البورجوازية كما تأثرت بالاغانى التى كان يرددها سكان المدن والتى كانت تلقى فى المسارح الشعبية وفى الملاهى وغيرها . ويرى ب . كوارو وغيره من علماء الفولكلور الفرنسيين ان الاغنية يمكن أن تصبح شعبية حتى لو لم تكن كذلك عند نظمها لاول مرة .

وبالمثل نجد ان الاغنية الشعبية فى بريطانيا والولايات المتحدة تأثرت بعوامل حضارة المدنية وبخاصة من ناحية النص فقبيل عام ١٥٤٠ ظهرت فى انجلترا القصائد القصصية مطبوعة ونقلها الباعة الجائلون الى الريف ونشرها فى المدن المطربون الجوالون فى الطرقات وباعة الكتب . وفى القرن السابع عشر كانت تطبع فى شمال امريكا صفحات من القصائد القصصية تضم مؤلفات وطنية أو نسخات من النصوص البريطانية . وكما حدث فى انجلترا استمر انتاج هذه الصفحات المطبوعة على وجه واحد و « المختارات من الأغانى » على نطاق كبير خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ثم تضاءل انتاجها خلال السنوات الاولى من القرن العشرين .

ومهما يكن من أمر فان الشعراء الجوالين (التروبادور) قلدوا أشكال الموسيقى الشعبية وفضلا عن هذا فان متعددى الأصوات فى عهد تيودور لم يستخدموا فى اغانيهم الألحان التقليدية فحسب بل انهم استخدموا أيضا الصيحات فى الشوارع . وفى القرن العشرين استخدم الملحنون — دون قيد — ما أطلق عليه بارتوك اسم « المستحدثات » من ديوان الاغانى الريفية .

وعند البحث فى اصول الموسيقى الشعبية يثور الجدل حول عاملين هما الأمية والجهل باسم المؤلف . هل الأمية عامل ضرورى لابداع الموسيقى الشعبية وبقائها ؟ ربما كان ذلك ضروريا فى الماضى **أما الآن فان التجربة تدل على ان التعليم لا ينقص بالضرورة من عمر الاغنية الشعبية .**
وقد وجد بعض جامعى الاغانى الشعبية فى الولايات المتحدة أن الأمية عامل سلبى وبخاصة فيما يتعلق بغناء القصيدة القصصية . وبالنسبة للجهل باسم المؤلف فان « شارب » يعده عاملا جوهريا فى كل أغنية شعبية اذ يجب ان يكون مؤلف الاغنية الشعبية مجهولا . ويعتقد آخرون أن هذا مجرد صدفة ويردون على هؤلاء الذين يصرون على ان الاغنية الشعبية تتعرض للتعديل على ألسنة أجيال عديدة من المغنين ، حتى يضيع النص الاصلى للاغنية فى دوامة من التغييرات ، بأن الأغنية لا تتغير كلها الى حد كبير كما ان الاغانى الشعبية ليست كلها قديمة الى هذا الحد . وفضلا على ذلك فاننا نجد فى بعض البلاد مثل ايرلندا وفى الغابات بشمال الولايات المتحدة أن اسماء المبدعين الأصليين معروفة غالبا .

وحاول بعض الدارسين البحث فى طبيعة الموسيقى الشعبية فاصطدموا بالتعميمات القائمة على التجربة فى أوروبا الغربية والوسطى حيث وجدوا أن مجموعة الاغانى قد تقلصت على أثر فقدان كثير من ضروبها القديمة . وقد ظلت الأغانى طوال قرون عديدة تتراوح بين مستويين من الفن وبين مجتمعين .. بين مجتمع متعلم وآخر امى .. بين مجتمع حضرى وآخر ريفى . وعلاوة على هذا فان الموسيقى الشعبية تقلصت فوق جزء كبير من هذه المنطقة وتوقف ابداعها .

ويرى علماء البلقان انه يحسن بالدارس أن يعيد ، على الأقل فى الهيكل البدائى ، كيان الموسيقى الشعبية كما كان سائدا فى معظم أوروبا فيما مضى . ونجد فى بلاد أخرى مثل يوغوسلافيا ورومانيا وبلغاريا واليونان أن عددا كبيرا من شعائر الفلاحين ، سواء كانت سحرية أم غير سحرية ، ومن الاحتفالات الريفية والأعياد الواردة فى التقويم تصلح كلها مناسبات تستعرض فيها الالحان الشعبية .. تعزف فى الفترات الحرجة فى السنة .. فى اللحظات الحاسمة فى الحياة .. فى الانقلابين الصيفى والشتوى .. وقت البذر والحصاد .. فى الزفاف والجناز .. الخ . والى جانب الأغانى الشعبية التى تردد فى الحفلات نجد أن قطعا موسيقية طقسية لاتزال تعزف فمثلا هناك التعاويذ الموسيقية التى تهدف لاستجلاب المطر او لجعل شعر فتاة ينمو بصورة

جميلة . وفضلا عن هذا فان مجموعة اغانى الرعاة تحتوى على بقايا مهمة تثير فى الذاكرة ثقافة رعوية قديمة مثل نفخ بوق الالب للاحتفال بقدوم الربيع والعزف المنفرد على ناى طويل او على آلة موسيقى القرب • وليس من شك فى ان تلك الالحان كانت فى مبدأ الامر تعزف لاغراض سحرية ثم صاحبت قصائد شعبية تصف لوعة الراعى لفقد اغنامه الحبيبة وفرحته بلقائها . والجانب الوظيفى للموسيقى والاغانى ، التى تؤدى لغرض معين ، يتجاوز العمل فى الحقول ومخض اللبن وصناعة الجبن وما الى ذلك • والغزل يقوى ويشتد بالأغنية ولعل عددا كبيرا من القطع الغنائية العفوية فى الظاهر لها علاقة بغناء جماهير العمال الذى يشبه طنين النحل العامل . وقد صدرت هذه الاغانى عن العمال لتخفف من اعباء الاعمال الجماعية مثل درس القمح وتقشير التفاح والحياكة والتطريز اما الحان الرقص المتنوعة فانها تقوم بدورها بوظيفة حيوية لأن رقصات عطلة نهاية الأسبوع لها مكانة خاصة فى كثير من القرى اذ أن هذه الحفلات تتيح للناس تبادل الانباء مع الجيران في المناطق القاصية وشغل الوظائف الخالية وفضلا عن هذا فانهم يجدون فيها فرصة للغزل . ولا شك ان مجموعة الالحان الشعبية من النوع الذى يشمل جانبا كبيرا من الطرز الطقسية والوظيفية، وجانبا صغيرا نسبيا من اغانى اللهو الخالص والالحان التى « يستمع اليها » ، يمكن أن تعد « كلاسية » ، ولعلها تمثل الموقف العام فى أوروبا فى الأزمنة الغابرة .

ونجد فى منطقة البحر الأبيض المتوسط وبخاصة فى جنوب ايطاليا واسبانيا ، ان الحانا من التى عزفت فى الطقوس والمناسبات ، لا تزال تمثل جانبا كبيرا من الالحان الريفية ، كما نجد فى أماكن أخرى من غرب أوروبا ان الاغانى الوظيفية لا تزال تردد كبقايا اثرية • اما فى الولايات المتحدة فاننا ، اذا استثنينا اناشيد عيد الميلاد • نلاحظ اختفاء الاغانى الدينية ، بل ان اغانى العمل عند جماعات الزنوج نادرا ما تردد رغم أنها كانت شائعة الى وقت قريب • وأما فى غرب أوروبا فان الموسيقى الشعبية الآن تعد من النوع الذى يستهدف التسلية فحسب .

واذا كانت اغانى العمل كثيرة فى جنوب أوروبا فيجب الا نظن أن التراث هناك ليس الا مجرد اصداء للماضى بل ان الامر على النقيض اذ كثرت التغييرات التى جاء بها القرن العشرين وبخاصة منذ الحرب العالمية الثانية وتفتحت هناك زهور الابداع التى كانت براعم ابان الحرب. وليس من شك فى أن الاخصائيين الذين يعملون فى مثل هذه الأرض الخصبة محظوظون لأن ثمار المعرفة التى كانت موضعا للشكوك والاوهام . تنمو هناك أمام عين الدارس وهى ميسرة فى متناول يده • ومن خلال التجربة المحلية نجد أن الفولكلور الشرقى يستطيع أن يؤكد ما يشك فيه كثير من زملائه فى الغرب .

والواقع أن الاغنية الشعبية يمكن ان يبدعها فرد باعتباره عضوا فى جماعة • كما ان الغناء الشعبى يمكن ان يكون حصيلة للتغيير او يتلقى من مصدر حضارى متعلم ثم يذوب فى التراث • وهذه الاطوار كلها شائعة جدا فيما يبدو• ولايزال التغيير هو الطريقة المألوفة التى يتم بها ابداع العروض الشعبية نفسها • ومع ذلك فاننا نجد أن عملية التغيير فى الاغانى الشعبية قد تتم بطرق أخرى غير عملية النقل السماعى فى خلال فترة معينة من الزمن كما يتضح ذلك بالدليل المستمد من شهادة مغن من فلاحى بلغاريا ومبدع للاغنية فى مقابلة تمت معه عام ١٩٥٤ حيث قال: « انى أحفظ نحو خمسمائة اغنية وانا آخذ شطرا من هنا وشطرا من هناك وهكذا اؤلف لحنى الجديد » •

وبعض الالحن الاوروبية القديمةتبدو متماسكة ومتينة ومع ذلك فان شكل الاغنية الشعبية يقترب ، مع التقدم الاجتماعى ، من الاغنية الفنية• وظل الامر على هذا النحو قرونا متطاولة ولكنهذه الظاهرة اصبحت اكثر وضوحا فى القرنالعشرين• **ويبدو ان الجهل باسم المؤلف والانتقال السماعى للاغنية قد أصبحا اقل اهمية لان مؤلفى الاغانى الذين يعيشون فى فلك الموسيقى التقليدية يعدون نسخا ملونة (وربما على الآلة الكاتبة) من نصوصهم كما ان التعليم ومعرفة النوتة الموسيقية ينتشران فى مناطق لا تزال فيها الأغنية الشعبية هى السائدة فى مجال النشاط الموسيقى •** وهذه التطورات التى تلاحظ فى شرق أوروبا غالبا وباقى أجزاء القارة والولايات المتحدة ، تبين أن



اختبار الاغنية الشعبية لا علاقة له ببحث أصلها ، كمـــا كان يعتقد فى القرن التـاسع عشر ، ولا بتطورها ، كما يصر على ذلك معظم الفولكلوريين فى القرن العشرين · بيد أن الاغنية الشعبية من ناحية الوظيفة الايجابية تتم فى مجتمع أى أنهـا لا تزال مرتبطة بالحياة المـــادية للناس أكثر من ارتباط فن الموسيقى بها وأنها لا تزال قادرة على العمل فى نفس الظروف التى وجدت فيها لأول مرة فى أيام السمر القديمة · وفى معظم أنحاء العالم لا تزال الاغنية صمام أمن للناس فى أوقات الضيق ووسيلة مرح وبهجة تعينهم على انجاز عمل صعب ويجدون فيها متنفسا لعواطفهم المكبوتة ·

ونشـــهد امتدادا لهذه الوظيفة الاجتماعية فى تطور البيئات الصناعية فهناك الاغانى التى ينظمها ويلحنها عمـــال المنـــاجم وعمال النسيج وعمال السكك الحديدية ··· الخ ـ فى كل من أوروبا وأمريكا الشمالية · وبعض هذه الاغانى لها صفة ملحمية وقد أفادت فى تشجيع العمال على بذل جهود فوق العادة كما شهد بذلك ج·ب·جونسون فى دراسة له عام ١٩٢٩ عن قصيدة قصصية من تأليف جون هنرى وهو عامل نفق سكة حديدية ·

وقد بدأت دراسة الأغنية الشعبية على يد متخصصين استعانوا بخبراء فى الموسيقى• **ورأينا فى منتصف القرن العشرين الموسيقى الشعبية تستقبل بذراعين مفتوحتين فن الموسيقى المثقفة وتضفى عليها المظهر الشعبى وفى الوقت نفسه تحتفظ بوظيفتها الشعبية** • ويخيل الينا أن علماء الموسيقى يجب أن يسلموا قيادهم بدورهم شيئا فشيئا الى الاخصائيين فى الدراسات الاجتماعية•

ولقد لوحظ انتعاش الموسيقى الشعبية فى الولايات المتحدة وبريطانيا بعد عام ١٩٤٥ وأثرت هذه الموسيقى فى شباب الطبقة الوسطى بالمدن الكبيرة بنوع خاص • ويلاحظ شارل سيجر ان هذا الاتجاه يوافق اتجاه كثير من المطربين الريفيين نحو العادات الموسيقية الحضرية ، ويصف سيجر التطور الحالى على سبيل المجاز بطريقين عامين متوازيين ، أحدهما يتجه من الاسلوب الشعبى المميز الأصيل الى الاسلوب الفنى الرفيع الاصيل نسبيا ، والآخر يسير فى الطريق المضاد • ويعبر سيجر عن استيائه من الظاهرة الشائعة الآن وهى أن بعض الذين يؤدون الالحان الشعبية من أهل المدينة يفوقون الذين يؤدونها من أهل الريف فى اتجاههم الى استعارة عادات ريفية فى تأليف الموسيقى • ومع ذلك **فان العازفين من أهل المدن للألحان الشعبية التى بعثت من جديد ليست لهم الا اهمية ضئيلة فى نظر الفولكلورى فهم ليسوا اكثر من زائرين عابرين لهذه المنطقة او تلك من مناطق الريف ذات الثقافة التقليدية التى يستهديها المغنون الشعبيون ما داموا يعتصمون بالاغانى الشعبية الاصيلة** •

ويركز الفولكلوريون اهتمامهم على أوروبا وأمريكا أما افريقيا فقد تركت دراستها للاثنوجرافيين وأما آسيا فقد حظيت باهتمام دارسى الموسيقى الشرقية القديمة • وفيما يتصل بأوروبا نجد أن الهجرات والغزوات وتباين الظروف المادية والاجتماعية قد تركت بصماتها الواضحة الملونة على خريطة الموسيقى الشعبية• وفى الجنوب الشرقى منها تعيش الاغنية الشعبية فتية قوية على نطاق واسع وتتفاوت بين أقدم الاشكال وأحدثها • ولا تزال الالحان الريفية



مزدهرة فى أجزاء من أوروبا الوسطى (سلوفاكيا وهنغاريا وكرواتيا وسلوفينيا) وفى أقطار البحر الابيض المتوسط • أما فى سويسرة وفرنسا وألمانيا واسكنديناوة فاننا نجد أن الاداء الاصيل للاغنية الشعبية نادر جدا • وقد تأثرت مجموعات الاغانى منذ عهد بعيد بثقافة المدينة ولو أن بقايا فيها أثر من الالحان القديمة لا تزال تسمع هنا وهناك • ونجد فى الجزر البريطانية أن الموسيقى التقليدية ـ رغم انكماشها ـ لا تزال مميزة عن الموسيقى الفنية الى حد بعيد •

ويلاحظ الدارسون أن خريطة الاغانى الشعبية فى غرب أوروبا وفى أمريكا تظهر تنوعا فى الاسلوب وخصوبة فى الأداء • وتزدهر الالحان الشعبية فى كل من كندا والولايات المتحدة • ومن المناطق التى يغلب فيها هذا الاسلوب ، تلك التى يعيش فيها البحارة والحطابون فى الشمال والمناطق الجبلية فى الجنوب التى يعيش فيها الفلاحون وعمال الزراعة من الزنوج •

ويسجل المعنيون بدراسة الموسيقى الشعبية فى مساحات محدودة أنها أبعد ما تكون عن التجانس ونجد فى منطقة واحدة أن بعض القرى تعرض قدرا كبيرا من الموسيقى المثقفة الرفيعة فى حين نجد قرى أخرى فى نفس الجوار لا تعرف الا قطعا قليلة ساذجة • وفضلا عن هذا فان الاغانى

الشــــعبية لم تنتشر بدرجة واحدة داخل القرية نفسها كما لاحظ ذلك (ز٠ كودالى) فى هنغاريا ٠

وجدير بالذكر أن لاعتبـارات السن والجنس وزنهـــا فى الاغانى الشعبية ٠ واذا كانت أغانى الألعاب اليوم مقصورة على الاطفال فانهـا حظيت يوما باهتمام الكبار ، أما البكائيات وأغانى المهد فلا يرددها الا النساء ، وأما القصـــائد الملحمية فانهـا تعد فى الغالب مناسبة لمطربين متخصصين ومطربات متخصصات فى الملحمة ٠

وقد تؤدى موجات التغير الاجتماعى السريعة المتلاحقة الى أن يجهــل المسنون أغانى متوسطى الأعمار وألا يعرف متوسطو الاعمار أغانى الشباب وأن يكون لكل جماعة من عمر واحد أسلوبها المميز فى الأداء ٠

ولم يعد الدارسون الآن يهتمون بالرأى القائل ان الموسيقى الشعبية طبيعية وتلقائية وانها تتم كما يحدث فى حالة الطائر عندما يغنى على غصن٠ وفى كثير من أنحاء العالم نجد أن المغنى الشعبى يؤدى الاغنية بمهارة ملحوظة وان كانت تختلف عن منهج المطرب المحترف ٠ وكلما اتسعت خبرة الفولكلورى بالتقاليد الراسخة كلمـا أدرك الدور الذى تلعبه مهارة الفرد وذوقه وخياله واجتهاده ٠ وليس من شك فى أن القدر الكبير ــ من المعلومات ــ الذى تجمع منذ اســـتخدام شريط التسجيل قد ساعد الاخصائى على ادراك أنه ليس من الضرورى أن يكون لكل راع فى سلوفاكيـا وكل مجـــدف لقـــارب فى الكونغو نفس قدرة زميله على عزف الروائع الموسيقية المعروفة فى مجتمعه ، ذلك أن هناك صاحب الموهبة والعاطل عنها فى الاداء٠٠ سواء فى عالم الموسيقى الشعبية أم فى عالم الموسيقى الرفيعة كما أن لبعض الناس خيالا خلاقا فى حين يفتقر الآخرون الى الابتكار والتجديد وهم مقلدون فحسب ٠٠ هناك البارعون وهناك المبتدئون ٠

وثمة ظاهرة تستحق التسجيل وهى أن البيئة، التى يغلب عليها الفن الشعبى ، تمتاز بأن الفرد العـــادى من أعضـــاء المجتمع يسهم فى تأليف الموسيقى وأدائها أكثر من صنوه فى المدينة على الرغم ممـا يلاقيه المبرزون فى الأداء بالمدينة من تقدير وما يحظون به من مكافأة ٠ كما يلاحظ أن أداء المطربين للاغانى وبخـــاصة طريقـة اخراج الصوت يختلف من اقليم لآخر فالمطربون الانجليز يحبون أن تكون أصواتهم عالية بقدر الامكان فى حين أن زملاءهم فى سردينيا يصدرون هديرا من الحلق يبدو فى الغنـاء الجماعى كزئير الاسود ٠ وفى جنوب أسبانيا يعجب الناس بالشجن الذى يفصح عن الألم أما فى المنطقة الشمالية الغربية من أسبانيا فان الناس يفضلون الصوت الرنان ٠ ونجد فى الولايات المتحدة أن أسلوب البيض فى الغناء على الطبقة وهم يؤثرون الغناء المنفرد ذا اللون المحـــدود والايقاع وان غناء الزنوج يتسم بالبطء والجماعية والتلوين للصوت والابتكار ٠ وليس من شك فى أن هذين المجتمعين قد تبادلا التأثر والتأثير معا ولا سيما فى الانواع الحديثة من الاغانى الشعبية بالولايات المتحدة ٠

ولقد كانت معظم الالحان الشـعبية المنشورة تعتمـــد على نوتة موسيقية أخذت مبـاشرة من مصدرها ٠ وجدير بالذكر أن لينيفا أوضحت عام ١٨٩٧ فى روسيا أهمية تسجيل الاغنية الشعبية بالفونوغراف ٠ وقبل كل من بيرسى جرينجر فى انجلترا وبارتوك فى هنغـاريا هذه الفـكرة دون معارضة منذ عـــام ١٩٠٦ ٠ وحذا حذوهما فى الولايات المتحدة جون لوماكس بعد بضع سنوات على الرغم من أنه لم يكن دقيقا فى تسجيل الاغانى كالاوروبيين ٠

أما اليــوم فان شريط التسجيل يتيح طريقة بســـيطة فى اذاعة الاغنية الشعبية بكل ألوانها الموسيقية وان كانت مشكلات نسخ الأغانى لاتزال كما هى ، ذلك لان النوتة الموسيقية التى تصلح لتسجيل الموسيقى الرفيعة لا تستطيع أن توضح التنغيمات المختلفة والايقاعات المتنوعة فى الاغنية الشعبية فما بالك بالحركة الموسيقية ٠ ويتطلع علماء الفولكلور الى طريقة سهلة لتسجيل الاغانى بنوتة موسيقية تسهل قراءتها ولعل هذا يتحقق بمساعدة العقول الالكترونية ٠

ترجمة : احمد آدم محمد

نصوص شعبية

حنون الحجاج

مع صدور هذا العدد يكون الحجاج قد صعدوا فوق جبل عرفات ، وتطهرت نفوسهم وهم فى حضرة الله .. ورحلتهم الى الحج رحلة كلها شوق أن يطوفوا بالكعبة الشريفة . ويدفعهم هذا الشوق الى أن يصوغوا بعض الأغنيات الدينية بالفطرة والسليقة تمدحا فى الرسول (ص) ، وشوقا الى الله . ومثل هذه الأغانى نراها منتشرة فى جميع قرانا ، وتسمى مثل هذه الأغانى « حنون الحجاج » وندرج انموذجا من هذه الأغانى جمع من الصعيد :

جايم من النوم يبكى دموعه بليله
عاشج المصطفى ومعاه الدليله
جايم من النوم يبكى مشرك هدومه
عاشج المصطفى ما حدش يلومه

* * *

وابور السفر لأحنى جلوعك
سيد المرسلين يكتب رجوعك

* * *

يا جمل يا جمل اذا جبت لى أحبابى
اعلفك يا جمل بسمسم وسكر جلابى
يا جمل يا جمل واذا جبتهم لى
أعلفك يا جمل بطرفى وكمى
يا جمل يا جمل واذا جبت سيدك
لأعلفك يا جمل وأزود عليجك

* * *

طريج الحجاز جنينة نشؤها
زينوها الملوك لفاطمة وابوها
طريج الحجاز جنينة وجنة
زينوها الملوك لمن صام وصلى

* * *

يا نجوم السما وكونوا حنااين
ما تبخوش ندا تبلوا العمايم





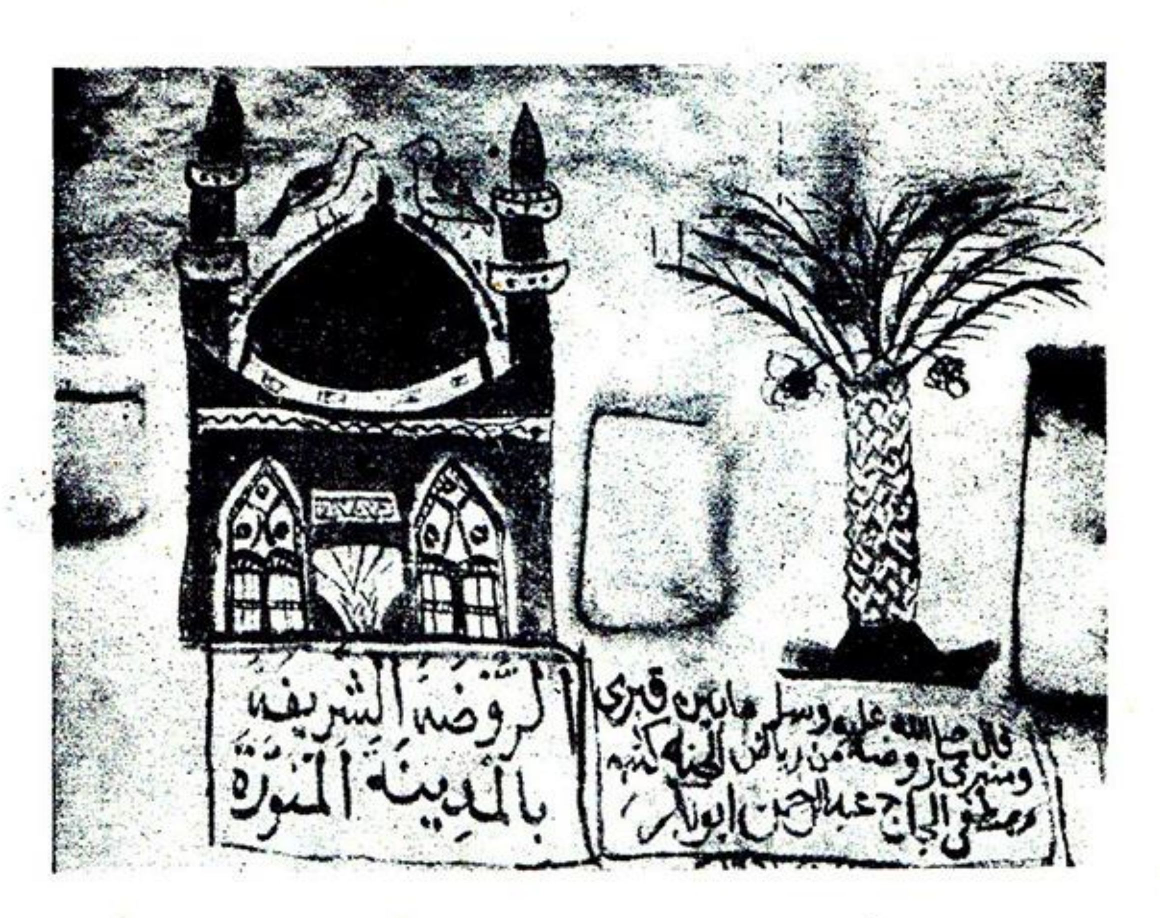
يا نجوم السما وكونوا دراويش
ما تبخوش نعا تبلوا الطرابيش
* * *
جملك يا حاجة ع الجسر ماشى
وامسكه يا محمد انا احل راسى
جملك يا حاجة ع الجسر يجرى
وامسكه يا محمد انا أحل شعرى
* * *
واركبى يا حاجة ورنى حجولك
مايرعبكش المالح دا ولدك فى طولك
واركبى يا حاجة ورد غطاكى
مايرعبكش الجمال دا ولدك وراكى
* * *

ما احسنك ياحاجة فى لبس الجلاده
ياالله اوعدك ياحاجة بلبيت السعاده
يا حاجج يا حاجج خد اختك عديلة
تنكتب لك حجتك وتبقى جميلة
ياحاجج ياحاجج خد اختك قبالك
تنكتب لك حجتك وتسلم جمالك
* * *

ومن أغانى الحجاج
فى العودة

يا بشير الهنا يا رايح بلدنا
جول لابويا العزيز يزوج عتبنا
يا بشير الهنا يا رايح بلادى
جول لابويا العزيز يزوج عتابى
* * *





يا حمامِ الحما داير فوق كمه
يا حليم يا كريم ترده لامه
ياحمام الحمام داير فوق راسه
يا حليم يا كريم ترده لناسه

* * *

سبحتك ياحاج فيها التلت مرجانى
صللى ضهر الجمعة فى مكه أم عمدانى
سبحتك يا حاج فيها التلت لولى
صللى ضهر الجمعه فى حرم الرسولى

* * *

يا بشير يا بشير يا مقبل
قول لولدى العزيز من القمح يغربل
يا بشير يا بشير وجولى عليهم
طيبين طيبين يا شوجى عليهم

* * *

زغرطط له القله وهيه ملانة
نشربك يا قله نهار السلامه
زغرطط له القاه وهيه جديدة
نشربك يا قلل فى مصر السعيدة

* * *

رسل الحاج جال دجيج يا صبايا
لاجل فرش الحمول ودبح التنايا
رسل الحاج وقال دجيج حضروا لى
لاجل فرش الحمول ودبح العجولى

* * *

زوقوا البوابة وحتى عتبتها
واعملوا فى الزواقه غزاله وولدها
زوقوا البوابه وحتى جفاها
واعملوا فى الزواقة غزاله وولدها
زوقوا البوابة وحتى العتابى
زوقوها مليح لما الحاج يا جى .



ابواب المجلة ..



يقدمها : أحمد آدم محمد



ليوهان جوتفريد هردر
عن مقال بقلم الدكتور مصطفى ماهر
بمجلة تراث الانسانية ـ القاهرة

يرى هردر أنه كلما كان الانسان على الفطرة والبساطة كلما كان قريبا من روح الكون ، قريبا من الله · واللغة التى يتكلمها هذا الانسان هى اللغة الأصلية وهى شعر بالضرورة · ومن هنا بدأ هردر يهتم بجمع الشعر الشعبى وبالتفريق بين الشعر الفطرى والشعر الفنى ·· الشعر الفطرى ينطلق من القلب والشعر الفنى يضعه العقل ·· الشعر الشعبى أو الفطرى مفعم بالاحساس والصورة والنغمة ·· يتجه الى « أذن الروح » و « لا شأن له بالورق أصلا » ·

وترتبط أصالة الشعر الشعبى بتقسيم هردر لمراحل تطور الانسانية على نحو يقابل تقسيم السابقين لمراحل تطور الانسان وكما يمر الفرد بمراحل الطفولة والصبا والكهولة والشيخوخة فان الانسانية بدورها تمر بهذه المراحل وأفضل هذه العصور هو العصر الاول · وليس من شك فى أن اهتمام هردر بالمرحلة الاولى ، مرحلة الطفولة الانسانية ، يرتبط بأفكار روسو فى الثقافة وفى العقد الاجتماعى وفى التربية فقد كان هردر يدعو الى الشعر الفطرى والايمان بالقلب والروح وتصديق الخيال ويدعو فى الوقت نفسه الى الاهتمام بروسو وأفكاره وبشكسبير وأعماله· وقد وجد هردر فى أعمال جيمس مكفرسن وتوماس بيرسى حافزا قويا على الاهتمام بالشعر الشعبى ، وتحول هذا الاهتمام الى برنامج ، والى مدرسة حتى توالت عليه البحوث وجعلت منه علما أو علوما ·· تأثر هردر بجيمس مكفرسن الذى جمع طائفة من الاعمال الشعرية الاصيلة والمزيفة ، المحورة والمبتدعة والمكتشفة ونشرها عام ١٧٦٠ فى كتاب « مقتطفات من الشعر القديم » ونجح الكتاب نجاحا كبيرا · ثم نشر عام ١٧٦١ « فنجال ، قصيدة ملحمية قديمة ·· » ، ثم نشر فى عام ١٧٦٣ « تيمورا » ومهما كان الرأى فى هذه الاعمال فانها من الشعر الشعبى وقد زودت الباحثين فى التراث الشعبى بدفعة قوية ·· وتأثر هردر بتوماس بيرسى الذى نشر عام ١٧٦٥ ثلاثة مجلدات تضم طائفة من «تراث الشعر الانجليزى القديم » جمعها وترجمها بتصرف وان كان هذا التصرف قد أبرز ما فى النص من مميزات ·

وقد قرأ هردر هذه الاعمال وتأثر بها وكتب عنها واستخدم لأول مرة كلمة « فولكسليد » الالمانية بمعنى « أغنية شعبية » · ودخلت هذه

الكلمة فى لغات أخرى لأنها أصدق تصوير لمفهوم أغنية الشعب أكثر مما يقابل اصطلاح « أغنية شعبية » فى اللغات الاخرى فقد يدل على أغنية تصادف نجاحا شعبيا ٠

وتناول هردر بالنقد أعمال مكفرسن وبيرسى فى مقالة نشرها عام ١٧٧٣ باسم « مقتطفات من رسائل أوسيان وأغانى الشعوب القديمة » ، ولم يهتم هردر بما أثير من شكوك فى نسبة ما نشره ماكفرسن الى أوسيان فالمهم لديه هو أن هذه الاعمال تنطق بروح الشعب ٠

وبدأ هردر فى جمع الاغانى الشعبية وتجمعت لديه عام ١٧٧٣ مجموعة كبيرة من الاغانى الشعبية الالمانية ومن الاغانى الشعبية الانجليزيه مترجمة الى الالمانية ٠ واستمر هردر فى جمع الاغانى الشعبية فقد كان يرى أن الاهتمام بهذه الاغانى هو السبيل الى استعادة ما فى اللغة والادب القومى من ميزة خاصة ، وأنه كفيل بتجديد الادب وبعثه ٠٠ كان يرى أن الاغنية الشعبية وسيلة تربوية لأنها قريبة الى نفوس الناس عظيمة الأثر عليهم وأنها سبيلنا الى فهم الانسانية بشعوبها المتقدمة والبسيطة والى ادراك الطبيعة التى يشترك فيها الناس جميعا ٠ ونشر هردر الجزء الاول من « الأغانى الشعبية » عام ١٧٧٨ ٠ وقد لهذا الجزء بكلمات مأثورة تؤكد قيمة الأغنية الشعبية واستشهد بكلمة مونتنى « ان الشعر الشعبى ، وهو طبيعة كله ، يتسم بضروب من السذاجة والسحر تجعله يساوى مافى الشعر الفنى الكامل من جمال أساسى » ٠ ثم عرض الاغانى ذاتها وأنهى هذا الجزء بالمقدمة وقال فيها انه يعترف بأنه جمع هذه الاغانى بطريق المصادفة البحتة وان ترجمته تعبير صادق للاحساسات التى اعتملت فى نفسه عند قراءة النصوص الاصلية ٠ ثم نشر الجزء الثانى من «الاغانى الشعبية» فى العام التالى وقدم له بمقدمة طويلة تناول فيها هذه الاغانى بالتحليل والتعليق والعرض ٠ وأوضح أنه يرى أن الشعر نتاج شعبى يتطلب آذانا كثيرة لتسمع وحناجر كثيرة لتردد ٠ وأنه يكون التراث الصادق الأصيل لكل أمة ٠ وضرب أمثلة من اليونان وقال ان هومير أكبر شاعر شعبى وهو الفنان الذى حفظ تاريخ شعبه فى صورة حية تجمع بين الوقائع والحكايات والاساطير ٠٠ لقد انطلق هومير يغنى بما اعتمل فى نفسه من أمور سمعها ورآها ٠ واستطرد هردر قائلا ان الاعمال المنسوبة الى أورفيوس ربما تكون قد تحورت عشرات المرات ومع ذلك فان أحدا لا يستطيع أن ينكر النواة الشعبية التى تطلع الانسان فى هذه الاعمال ٠ ولعل فى الاعمال المنسوبة الى هزيود أجزاء منحولة ولكنها فى مجموعها أعمال شاعر شعبى ٠ انها أعمال راع بسيط كان يعيش على جبل ربات الشعر ويستلهمها ٠ وقال هردر أن الرومان رددوا الاغانى الشعبية ولكنها ضاعت ولم يبق منها الا القليل مختلطا بشعر كاتول ولوكريس بصورة يصعب معها على الانسان تحليلها ٠ وذكر أغنية الملك لودفيج التى ترجع الى عام ٨٨٢ وأجزاء من شعر أو تفريد ومن أغنية أنو ٠ وقال ان الايام الحالكة التى عاشها الشعب فى العصور الوسطى ألهبت خياله فردد الكثير من الشعر الشعبى فى شكل أغنية أو مثل أو مقطوعة منظومة مقفاة ٠ وفى كتب المؤرخين أغان تهلل للنصر وأخرى تندد بالهزيمة ٠٠ أغان تصف معركة وأغان تدور حول الاضطرابات الدينية فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر ٠٠ الخ ٠ وتحدث عن الاغانى الدينية التى كثيرا ما استعانت بالالحان الشعبية وكلمات الاغانى الشعبية ٠ وأشار هردر الى كتاب بيرسى « تراث الشعر القديم » الذى ترجم منه بعض القصائد الى الالمانية كما أشار الى أغانى شكسبير التى ترجم بعضها على اعتبار أنها أغانى شعبية ٠ ويؤكد هردر أن الاغنية الشعبية تقوم أساسا على اللحن ٠ وهذا اللحن هو روحها وجوهرها ٠

وقد فتح هردر الطريق أمام الاجيال للعناية بالتراث الشعبى وان اختلف مفهومه للاغنية الشعبية عن مفهوم الحركة الرومانتيكية ٠ وجمع الشاعر أرنيم الاغانى الشعبية فى ثلاثة مجلدات باسم «بوق الصبى الذهبى» وجمع أولاند الاغانى الشعبية القديمة فى شمال ألمانيا وجنوبها فى مجلدين ولم تقف حركة جمع التراث عند حد جمع الاغانى بل شملت الحكايات والاساطير والامثال ٠

ظواهر تمثيلية في الأدب الشعبي

عن مقال بقلم الدكتور عبد الحميد يونس
بمجلة « المجلة » ـ القاهرة

اعتقد العرب أن أنواعا أدبية كبيرة يفتقر اليها الادب العربى ، وأن هذه الانواع ينبغى ان تكون فيها استعارة أو اقتباس أو محادة · وما أكثر المناظرات التى عقدت حول الادب التمثيلى بنوع خاص ، وماأكثر الاحكام التى صدرت عن المنشئين والنقاد والمتذوقين . ولم يدر بخـلد أحـد أن يستشف ما وراء الظواهر ، وان يميط اللثام عن وظائف حيوية لا يمكن أن تعيش أمة بدون تحقيقها فى الفن والادب ، ولم يحاول أحد كذلك أن يصحح أحكاما قامت على فروض غير مضبوطة ، وشواهد غير كاملة ·

ونحن نتصور أن الفنون جهـود يختلف بعضها عن بعض ، اختلاف نوع لا اختلاف وسيلة . مع أن الواقع أن هذه الفنون انما يمتاز كل منها بوسيلة التعبير فحسب · واللغة الفنية واحدة على اختلاف آلاتها وأدواتها · ولقد درج الانسان منذ البداية على تحقيق وجوده والارتباط بغيره بما يصدر عنه من صوت وحركة واشارة وايقاع · ومن هنا كانت الموازنة بين الادب العربى والادب الاوروبى خاطئة من أساسها ، لانها نظرت الى الكلمة المكتوبة وحدها فى التراث العربى ، وهذه الكلمة على خطرها ، لاتقدم الحقيقة التعبيرية كلها لأنها لا تحكى النبرة ولا طبيعة الصوت ، كما أنها اقتطعت من الامارات والاشارات ·· اقتطعت من الحركات والانغام ·· وهى عناصر أساسية لايمكن أن يقوم التعبير بدونها ·

فاذا أضيف الى هذا كله أن التراث الادبى الذى اعتمد عليه المتناظرون لم يكن كل التراث العربى وانما كان جزءا يسيرا منه فليس من العدل أن يستخلص حكم من دليل ناقص ، ذلك لان التراث الادبى العربى ، هو حصيلة وجدان الامة على اختلاف طبقاتها ولهجاتها ولم يدر بخلد أحد أن يلتفت الى ظواهر أخرى لا يحكيها التراث المدون، ظواهر تزخر بالحركة والاشارة ، وبما يمكن أن نسميه بالظواهر التمثيلية · وفضلا عن هذا فان نصوص التراث المدون والروايات التى تكمله لم توزن هى الاخرى بالميزان الصحيح ·

واذا أراد باحث أن يتوسع فى النظر ، فانه يتلمس الطريق فى مجالس العلماء من ناحية وأحاديث الزهاد من ناحية ثانية وعبارات المكدين المتكففين من ناحية ثالثة ، مع أن الواقع أن هذا الفن لم يكن مجلوبا أو مستعارا من أقصى الشرق أو أقصى الشمال ، لأنه ضرب بجذوره فى الجاهلية العربية . والاسم الذى يطلق على هذا الفن يدل وحده على حاجة العقل العربى الجاهلى الى التفريق بين الخطبة والمقامة من حيث الوظيفة ، ومن حيث الاسلوب · فالمقامة من المقام ·· والمقام هو النادى أو دار الندوة · واذا كانت الخطبة ترتبط دائما بمناسبة عامة واشهاد علنى ، قبلى أو قبائلى ، فان المقامة لا ترتبط بشىء من هذا القبيل وانما ترتبط بحاجة الجماعة الى الفكرة الهادية والى الاخبار الصحيح والسمر الرشيد ·

وليس من شك فى أن الخطيب لا يمكن أن يقف كالضنم فى موقف الحص أو الزجر أو الاستنفار للحرب أو الاشهاد على حلف أو جوار أو زواج دون أن يستعين بسلاحه أو حركة يده وجسمه ورأسه وما يطوعه من أمارات وجهه ·· وكذلك المقامة لا بد أن يستعين بذلك أصحابها فى الاخبار عن الماضين على اختلاف ما يستقر فى الاخلاد من أشكالهم وألسنتهم وعاداتهم ، وفى حكاية الوفادات الى الامم الاخرى التى يتصورها العرب مختلفة عنهم فى أسباب العيش ، ومدارج الحضارة وتقاليد الحياة · ونستطيع أن نتمثل المقامة مضمونا اخباريا وأخلاقيا واجتماعيا فى آن واحد · وعندما ظهر التخصص فى أنواع الادب، وفشا الاحتراف فى الحياة الادبية، وحل الوجدان القومى محل الوجدان القبلى ، برزت المقامة استجابة لحاجات التطور ، وحملت فى أعطافها أفكارا جديدة ووافدة ، واصطنعها الزهاد فيما اصطنعوا · وكان الحديث فيها مرسلا ومباشرا

وارتباطها بالزهاد كارتباط الممثل الفرد فى العصر اليونانى بشعائر الدين • وليس صحيحا أن مواقف هؤلاء الزهاد بين أيدى الخلفاء والوزراء والعمال لمطالبتهم بالقصد فى معاملة الرعية تقليد هندى قديم كالذى يحكيه « بيدبا » الفيلسوف للملك «دبشليم» فى كتاب «كليلة ودمنة» وكالذى تحكيه بعد ذلك «شهر زاد» التى حالت بين الملك وبين الانتقام الارعن من بنات جنسها وكالذى تحكيه الببغاء الاريبة التى منعت سيدتها من لشطط فى السلوك والانحراف فى الاخلاق ، الى ير ذلك مما يرى المستشرقون أن العرب أخذوه ن الهنود •

وليس من شك فى أن المقامة كانت ظاهرة مثيلية فى الجاهلية وفى الاسلام وأنها استعانت السمت والمظهر وأحيانا بالزى ، وتوسلت القضيب أو الصولجان أو الكتاب واصطحبت حركة والاشارة وتلوين الصوت وكلها منظواهر تمثيل •

فاذا أضيف الى ذلك أن المقامة اصطنعت خصية تتحرك فى مختلف المواقف وتستجيب رورات السلوك وتتحدث بما ينبغى فى كل اسبة وأنها خلقت « راوية » بين البطل وبين اس ، فليس من شك فى أنها أدخل فى الفن مثيلى منها فى أى فن آخر • واذا كانت المقامة دة للرواية والقصة فانها فى الواقع رائدة مثيل ، فالمسرحية فن أدبى جمعى أى أنها تقوم ارتباط النص بالوجدان الجمعى المشاهد وهذا الحال فى فن المقامة فقد ارتبطت بدار الندوة العصر الجاهلى وكان حديث الزهاد الى الخلفاء وزراء فى مقام مشهود تنتقل فيه الموعظة من دان الخليفة أو الوزير الى وجدان سائر اهدين • وصنيع «المكدين» المحترفين لايختلف صنيع الزهاد وان كانت مقاماتهم تقصد بدان الجمعى لا الفردى •

لم يكن حديث القصاص همسا ، وانما كان محفل عام أو موقف مشهود • ونحن نطلق على من القصص لفظ «الحكاية» وجمعها «حكايات» تخير الأدب الشعبى مادة « حكى » لتدل على تمثيلى وكانت الاجيال الماضية من الشعب ى فى مصر وغيرمصر تطلق اسم « الحكواتى » على الممثل الهزلى الفرد « المونولوجست » وهو الذى كان يغير من الرقص والحركة والزى ويقلد النساء والحيوان ونماذج بشرية تجسم المهن والطبقات •

وليس من شك فى أن القصاص القديم كان حاكية يقلد بنبراته واشاراته وأمارات وجهه وحركات جسمه ، مختلف الشخوص ومختلف المواقف ، وكان القصاص الشعبى القديم يصطنع كثيرا من الظواهر التمثيلية •

ومما يستوقف نظر الدراس للملاحم الشعبية أن الشعر الذى يرسل على لسان البطل فى مواقف المبارزة والطعان يتماثل فى الوزن والقافية مع الشعر الذى يرسل على لسان غريمه وهذا التقليد يشير الى فن أدبى عريق فى البيئة العربية وهو « فن النقائض » ومن البديهى أن الفنون الشعرية لاتظهر فجاءة وأنها لا يمكن ان تكون بمعزل عن تقاليد الحياة فى بيئاتها • وعلى الدارسين للجاهلية العربية أن يلاحظوا التراث الشعبى الحى لأنه امتداد طبيعى متطور لحياة الأمة •

وليس من شك فى أن المستمعين للمنشد المحترف يتخيلونه بطلا يمتطى صهوة جواده ، يشير ويتحرك مفاخرا متواعدا فى ايقاع يساير الكر والفر فى حلبة النزال • وهذه الحقيقة تثبت أن النقيضة لم تكن قصيدة فى الفخر والهجاء فقط ، لكنها اصطحبت نبرات الوعيد والزجر والاستعلاء والغضب وسايرت ايقاع الجواد فى حركاته • وعلى هذا فاننا نستطيع أن نضيف الملحمة الشعبية من ناحية أحاديث أبطالها المنظومة الى الظواهر التمثيلية ، والشاعر يجسم بالقول وجدان القبيلة ويرسله على لسان البطل ويتحول الى منشد محترف يجمع الاخبار سردا والأقوال نظما ، ويتوسل بآلته الموسيقية « الربابة » ويلون صوته حتى يحكى مختلف المواقف والاشخاص وقد يستعين بمساعد أو مساعدين تأكيدا للايهام والتخيل فى نفوس المستمعين

واذن فمن الخطا أن نقف عند الظواهر التمثيلية غير المباشرة فى الأدب الشعبى العربى وهى « خيال الظل » « القره كوز » ونتصور أنه لا يوجد فى تراثنا غيرها من ظواهر التمثيل ثم نحكم بعد ذلك على وجداننا المعبر بأنه لم يصطنع هذا الفن الجمعى

فيما اصطنع من ضروب التعبير الادبى · واذا كنا نريد أن نؤصل الفن التمثيلى فان الواجب يقتضينا أن نعرف أن له جذورا فى تربتنا ·

ألف رقصة ورقصة فى السودان

عن مقال بقلم : احمد بهجت

جريدة الأهرام ـ القاهرة

اذا كان الفن فى أوربا منفصلا عن الحياة فانه فى السودان جزء من نسيج الحياة اليومية · وليس من شك فى أن فكرة الأوربيين عن الايقاع تختلف عن فكرة السودانيين عنه ··· فى أوربا ينطلق الايقاع من السماع أما فى السودان فانه ينطلق من الحركة ، وأجمل حركة فى السودان هى حركة الفن · والرقص هناك من أهم الفنون اليومية التى يعيشها الناس · وما أكثر الرقصات فى السودان هناك يرقص الناس فى كل مناسبة من مناسبات الحياة ·· يرقصون عند الزواج وفى شمال السودان ترقص العروس قبل الزفاف رقصة الحمامة تعبيرا عما يكنه قلبها للزوج من ود · وفى السودان يرقص الناس ابتهاجا بمناسبة الختان ·· ويرقصون وقت الحصاد رقصة يعبرون بها عن فرحتهم بظهور الثمار الجديدة ·

ولكل قبيلة طابعها الخاص فى الرقص ·· وكل بطن من بطون القبيلة يضيف الى الرقصة شيئا من ابداعه ·

وفى شمال السودان يبدو أثر الأساليب الموسيقية الاسلامية أكثر وضوحا ويزداد هذا الأثر كلما توغلت فى الصحراء · ونجد الأثر العربى فى استخدام الجمال والتلويح بالسوط فى الرقص · وفى غرب السودان تطبع الحياة الزراعية أثرها على رقص الحصاد السريع المتعاقب ·

أما فى الجنوب فان حركات الرقص تشتد وتتحول من رقة الشاعرية العربية الى الايقاع العنيف ·

أحمد آدم محمد

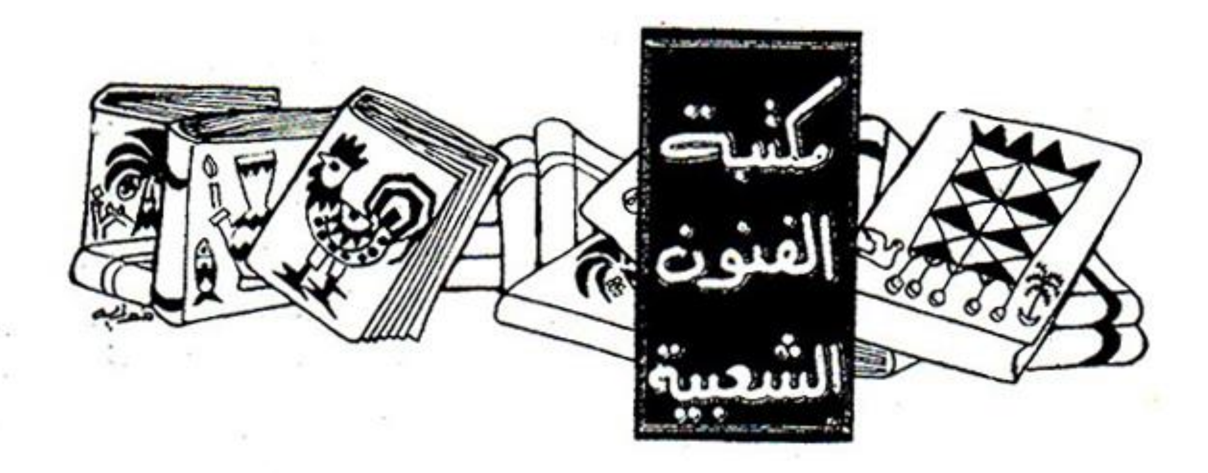
ترقبوا صدور العدد الأول من المجلد السابع من

مجلة تراث الانسانية

يكتب فى هذا العدد : الدكتورة نبيلة ابراهيم عن ملحمة كاليفالا ، والدكتور محمود فهمى حجازى عن مقامات الحريرى ، والأستاذ امام عبد الفتاح امام عن علم المنطق لهيجل ، والأستاذ أحمد رشاد عن أسرة التليبو ، والدكتور حسن حنفى عن رسالة اللاهوت والسياسة ·

المشرف على التحرير : د· فؤاد زكريا

سكرتير التحرير : حسين السيد





تاليف : محمود العبطة
مطبعة الاسواق التجارية
بغداد ــ ١٩٦٢

بقلم : احمد مرسى

ان كل كتـاب يصـدر للتعـريف بالمأثور الشعبى العربى، انمـا يثرى ــ فى الحقيقـة ــ جانبا من جوانب المعرفة الانسـانية لما يأخذ حقه من اهتمام الدارسين به ، بعـد . وتحتل بغداد مكانة متقدمة فى خدمة التراث الشعبى ، اذ تطالعنا يوما بعد يوم الدراسات التى تتناول جوانب التراث الشعبى العراقى بالاضافة الى مجلة عن « التراث الشـعبى » مازالت تتولى مهمة التعريف بالفولكلور على المستويين المحلى والعالمى ، وتقدم بذلك خدمة جليلة لا شـك فيها للمهتمين بالمأثورات الشعبية ودارسيها .

ان كتـاب الاسـتاذ محمـود العبطة عن الفولكلور البغـدادى يسـهم مع كتب أخـرى سابقة ، له ايضا ، ولمجموعة أخرى من المؤلفين فى القاء اضواء سـاطعة على التراث الشـعبى العراقى سـواء فى بغداد او فى الموصـل أو فى غيرها من المدن والحواضر والقرى ..

يبدأ المؤلف كتابه بمقـدمة عامة يلخص فيها تطور حركة الاهتمام بالفولكلور على الصعيد العربى منوها بالجهـود التى بذلهـا الاساتذة المصريون من أمثـال **الدكتورة سهير القلمـاوى والدكتـور عبد الحميد يونس ، والدكتـور عبد العـزيز الأهوانى واحمد رشـدى صالح** وغيرهم . ثم يخلص من ذلك الى الحديث عن معنى كلمة « فولكلور » وكيف نشـأت ، ومن الذي صاغها . ثم يشير الى اهـداف جمعيـة الفولكلور الانجليزية التى اسست سنة ١٨٨٨ ، وهى المحافظة على المأثورات الشعبية من حكم وامثال واشـعار ومقطوعات غنـائية وعادات قديمة باقية ، وكل ما يتصل بهذه الموضوعات من افـكار وآراء . ويتتبـع المؤلف ــ معتمدا على ما ذكره الاستاذ رشدى صالح فى كتبه ــ تاريخ الاهتمـام بالدراسـات الفولكلورية على مستوى الجامعات فى العالم ثم يناشد بلده أن تخصص كرسى استاذية فى الجامعة العراقية فى بغداد لدراسة المأثورات الشعبية .

وبعد ان ينتهى المؤلف من هذه المقدمات التاريخية يبدأ فى الدخول مباشرة الى موضـوع الفـولكلور البغـدادى فيرى انه مر بمرحلتين

متمايزتين ، شأنه في ذلك شأن فولكلور أي شعب او امة . **هاتان المرحلتان هما مرحلة الاكتشاف والريادة ، ثم مرحلة الثبوت والاستقرار** • وهو يرى أن المرحلة الأولى تمتد منذ نشوء الحضارة بين الرافدين وتستمر حتى عهود الحضارة العربية حيث تنشأ اهتمامات فولكلورية او نشاطات فولكلورية عند رجل الشارع في بغداد • أما المرحلة الثانية فتبدأ « بظهور دراسات عامة عن الفنون الشعبية . فيها من اللغة والتاريخ ومن مجريات الحياة حتى الستينات حيث لمعت في الجو ارهاصات ميلاد علم فولكلور عراقي جديد » .

ويسير المؤلف في رحلة طويلة متتبعا بغداد منذ نشأتها وما دار فيها ، وما جاء عنها من أخبار في كتب المؤرخين والأدباء ، وما ورد في هذه الكتب من اشارات عن فنون ملحونة نشأت في بغداد مختلفة عن الفنون الفصيحة ، أو جاء اليها من مدن اخرى في العراق ويستشهد بالقصة المشهورة عن نشأة الموال من ان اهل واسط هم الذين كانوا يتغنون بالأبيات التي عدها مؤرخو الأدب بداية فن الموال ، وذلك اثناء ادائهم لاعمالهم ، كما أن هناك قصة اخرى لم يذكرها المؤلف وهي التي تعود بنشأة الموال الى جارية بني برمك التي رثتهم بهذه الأبيات التي كانت تقول في آخر كل بيت منها « واموالياه » ومنها اشتق اسم الموال ، الا انه يؤكد أن المؤرخين قد اجمعوا على أن بغداد قد انفردت دون سواها من المدن العراقية آنذاك باختراع فن جديد على الأدب العربي هو « الكان وكان » وانهم نظموا فيه الحكايات والخرافات ولهذا سمي بهذا الاسم ، ولكنه شأن بقية هذه الفنون انتشر واحبه مستمعوه ، فنظموه في موضوعات اخرى .

كما يشير في هذا الجزء من الكتاب الى جوانب المأثورات الشعبية المختلفة التي اهتم بها المجتمع البغدادي والتي ترك طابعه عليها ، مثل مجموعة قصص الف ليلة وليلة ، وغيرها من الأمثال والالغاز والطرائف ، بالاضافة الى فنون التمثيل كخيال الظل أو طيف الخيال .

ولا يقتصر المؤلف في حديثه على مجرد التخمين والظن او الفروض التي لا تسندها الادلة . اذ انه قد استعان بما ذكره المؤلفون القدامى . وما تناثر في كتبهم من شذرات قليلة توضح مدى احساسهم بالشعب وفنه ليؤكد ما يذهب اليه ثم يسير مع الظروف السياسية التي تعاقبت على المجتمع العراقي ويقرر في النهاية أن محاولات جمع دراسة التراث الشعبي العراقي قد بدأت تأخذ شكلا محددا الى حد ما قبيل الحرب العالمية الأولى . اذ ظهر مسجلون للظواهر الفولكلورية الأغاني وللأمثال وللحكايات وللعادات والأساطير والنوادر والملابس والفنون الاخرى ، ويرى ان هذه المرحلة تعد من اخطر المراحل التي مرت بها الحركة الفولكلورية في العراق ، اذ أنها كانت ذات تأثير بالغ في غيرها من المراحل التي تلتها بعد ذلك .

ويعود المؤلف مرة اخرى الى تعريف الفولكلور في فصل خاص ليحدد مجاله ، ويذكر تعريفاته المختلفة التي تحددها زوايا النظر المتعددة الى هذا ، فيذكر آراء **سوكولوف** . **وبول سبيو** ويناقشها ، كما يذكر رأي **بوخانين** الذي يتوسع في مفهومه للفولكلور فيصف أعمال **جوركي** بأنها تدخل في مجال الفولكلور • ولا يقف المؤلف عند هؤلاء العلماء فحسب بل يذكر ايضا ما ورد في دائرة المعارف البريطانية من آراء حول هذا الموضوع وخاصة آراء الدارسين الالمان الذين كان لهم اكبر الأثر في تحديد مفهوم هذا العلم وضبط مناهجه ، ويذكر ايضا آراء الدارسين العرب ويناقشها . وينتقد تسمية الفولكلور او ترجمة هذا المصطلح بالادب الشعبي ، او الفن الشعبي ذلك لأن « **الأدب الشعبي ومثله الفن لا يستطيع ان يمنح العادات او العقائد حق الانتماء الى حظيرته .. ومن هنا رأى مجمع اللغة العربية في القاهرة ان كلمة « المأثورات الشعبية » تستطيع ان تؤدي اغراض الفولكلور ، ولكن اصطلاح « التراث الشعبي » أشمل من المأثورات الشعبية ، فهو يستقيم مع جميع الالتماعات التي انقدحت في الضمير الشعبي** » .

وبعد أن يفرغ المؤلف من هذا الجزء الذى أرخ فيه لحركة الفولكلور ، ومناقشة مدارسه وآراء الدارسين والعلماء ، يبدأ فى الحديث عن عناصر الفولكلور كتمهيد للحديث عن أقسام الفولكلور البغدادى . ويرى أن الخلاف ما زال قائما بين الدارسين للفولكلور حول اقسامه وانواعه ، « وهو لم تبقى مقتصرة على التعبيرات المادية أو التعبيرات الروحية بحيث لا يشمل أحدهما الآخر . أو يجمع بين المادى والروحى من المأثورات الشعبية ، وقد اتفق الرأى على الا تستبعد التعبيرات المادية وبذلك صارت عبارة الفنون الشعبية فى اللغة العربية تعنى فروع الأب والموسيقى والرقص والفنون التشكيلية وفنونا تجمع أنماطا شتى والمسرح ، وانواعا اخرى . وأما الأدب الشعبى نثره وشعره فيضم الأمثال والحكايات ، والشعر والألغاز ونداءات الباعة متى كانت بليغة ، والاقوال السائرة مسرى الحكمة . وأما الرقص الشعبى فيتفرع الى رقصات مفردة واخرى جماعية .

وأما الفنون التشكيلية فمنها التصوير والزخرفة والوشم والنقش واشغال الفخار والجلد والمعادن والزجاج والحجر .. الخ

وهناك غير الفروع القولية والمسموعة والمنظورة فنون تجمع عناصر من هنا وهناك ، كالتمثيل بالدمى (خيال الظل والقره قوز والعرائس) . والتمثيل الاعتقادى والاسطورى (الذى يؤديه ممثلون حقيقيون فيصورون قصة مصرع قديس أو شهيد أو حدوث خارقة) .

ويحدد الاستاذ محمود العبطة خطته فى تناول كل قسم من أقسام الفولكلور البغدادى على أساس أن يبدأ بعمود « الفولكلور البغدادى وهو الادب الشعبى ، بمعناه الشامل العام من مثل وحكاية وشعر وصحافة ونداءات الباعة . ولغز نعبر منه الى الموسيقى الشعبية والغناء الشعبى والرقص الجماعى والفردى ، ثم نعقد الحديث عن الفنون التشكيلية بانواعها الشعبية البغدادية ونختم الحديث عن الفنون الجماعية مثل التمثيل ومظاهر أخرى » .

وببدأ حديثه بالمثل ليعرفه وفق ماذكره دارسو المأثورات الشعبية ويذكر طائفة من الامثال العراقية التى تنشر فى بغداد مثل « المال ولا الرجال » و « أواعدك بالوعد وأسقيك ياكمون » «البغل قالوا له منو أبوك .. قال خالى الحصان» و « دق الطاسة تجيك ألف رقاصة » و « الغريب ذيب (ذئب) وعضته ماتطيب » ... الخ . أما الحكاية فهى تنقسم الى الاسطورة والخرافة والخارقة ، والحكاية الاخلاقية ، والنادرة والحكاية التعليمية ، وحكايات التسرية . **ويذكر المؤلف عند حديثه عن الحكاية الشعبية ان المنصفين من العلماء والمؤرخين بالقرائن التى لا مجال للشك فيها بأن وادى الرافدين كان منبع الميثولوجيا ومنه انتقلت الى اليونان حيث تكاملت هناك وانتشرت منها الى باقى انحاء العالم ، فاقدم الاساطير التى عرفها التاريخ من وادى الرافدين ، فاسطورة الخلق والطوفان (بابلية)، وجلجامش (سومريه) وسميراميس (اشورية). كما أن ألف ليلة وليلة اعز تراث شعبى بغدادى باللسان العربى . وينتقل المؤلف بعد ذلك** للحديث عن الشعر الشعبى البغدادى ، فيذكر المتداول منه شفاها وكذلك المطبوع . ويأتى « **الزهيرى** » على رأس الشعر الشعبى فى بغداد وهو نوع من الموال المشهور فى تاريخ الشعر العراقى والعربى ، كما يذكر أنواع المواويل المشهورة فى مصر كالرباعى والخماسى (الاعرج) والسباعى (النعمانى عند البغاددة والذى يشتهر الآن باسم الزهيرى . كما ان هناك ابيا الأبوذية) والروضة .. الخ

ويهتم المؤلف بنداءات الباعة فيفرد لها فصلا خاصا ذلك لانها تتصف بذوق خاص ، وبلاغة خاصة ترتكز على الحس المرهف والاستعارة والمجاز . أما اللغز فهو مرآة تعكس نفسية القوم فى التعبير والاشارة الخفيفة الى ما يلغز عنه . ومن أمثلة الألغاز البغدادية قولهم : « بنت السلطان لابسة الف تنوره» (الكرنب) ، وسفينة عمى عباس محمله كلها اجراس » (الدف) ... الخ

ويستمر المؤلف فى عرضه لجوانب التراث الشعبى البغــدادى من موسيقى وأغان فيقسم الموسيقى الى موسيقى دينية وموسيقى عامة ، وموسيقى النساء والأطفال وكذلك يفعل بالغنــاء الشعبى فهو غناء دينى وغناء عام وغناء النساء والأطفال فمن غنــاء الأطفال مما نجد له شبيها عند أطفالنا :

يارب مطره مطره ·· على عناد العلوجى
علوجى بايده فاسه .. يمشى ويحك براسه

وهذه الاغنية ايضا :

صاح اللقلق (طائر) قاق قاق .. الله ينصر العراق
صاح العصفور ويز ويز .. الله يموت الانجليز

ويختم المؤلف دراســته القيمة بالاعتذار عن عدم وفائه بما اختطه لنفسه من منهج فى الحديث عن كل ألوان المأثورات الشــعبية ، فيرجىء الحديث عنها ، املا فى دراستها فى كتاب مستقل مستقبلا ، ولكنه على أية حال قد قدم البغدادى ، تضــاف الى الصــور الأخرى التى البغدادى ، تساف الى الصور الأخـرى التى عرفناها عن الفولكلور العراقى عامة والتى عرضنا لكثير منها فى الاعداد السابقة من المجلة .

((احمد مرسى))

الألعاب الشعبية لصبيان سامراء

تأليف : يونس الشيخ ابراهيم السامرائى

وزارة الثقافة والارشاد ــ العراق
بغداد ــ ١٩٦٥

لاشك أن الالعــاب الشعبية التى يمارســـها الاطفال تشكل جزءا هاما من أجزاء فولــكور أى شعب من الشعوب ، كما أن مايرتبط بالالعاب من أغان ، أو رقص بســيط يكمل الصورة الخاصــة بهذه الالعاب ويفتح مجالا واســـعا من مجالات الدراسة الفولكلورية يكمل مع غيره توضـــيح خصائص المأثورات الشعبية لشعب من الشعوب واهتماماته المختلفة ، وأسلوب ممارسته لحياته ·· الخ · وقد تناول أحد الزملاء فى عدد سابق من المجـــلة ، بالدراسة ، موضوع العاب الاطفال وأغانيهم فى مصر ، تحدث فيه عن طبيعة اللعبــة الشعبية ، والأغنية التى تصاحبها ·

ونعرض الآن لأحد الكتب الكثيرة التى تتناول جوانب المأثور الشـــعبى العراقى وهو ما يخص ألعاب أطفل سامراء الشعبية التى جمعها المؤلف فى كتابه ، وقدم لها الأستاذ عبد الحميد العلوجى . الذى أشار فى مقدمته الى الحركة الناشطة لتسجيل الفولكلور العراقى ونشره ، وتخليد ما ضاع منه وتطوير ما لا يزال حيا · كما أشار الى أن الالعاب التى يمارسها أطفال العرب كانت كثيرة ومتنوعة . أكد بعضـــها **الفيروزابادى** فى القاموس المحيط **وابن منظور** فىلسان العرب ، **والزبيدى** فى تاج العروس ·· وأن هناك محاولات فردية انعقدت فى نطاق محلى على بعض الالعــــاب العربية مجاميع وآحاد · كمحاولة **البقاعى** فى كتابه « لعب العرب بالميسر فى الجاهلية » **والمستشرق السويدى « كا . لولنديرج » فى كتابه عن « العاب صبيان العرب . والمرحوم عبد الستار القرغولى** فى كتابه « الألعاب الشعبية لفتيان العراق » والشــيخ **جلال الحنفى البغدادى** فى شذراته عن « ألعاب الاطفــال فى الكويت » الواردة فى كتـــابه عن « معجم الالفاظ الكويتية » وما جاء عن العاب بغداد فى كتـــابه «الأمثال البغدادية» **والشيخ على الخاقانى** فى بحثه الذى نشره مسلسلا فى المجـلد الأول من مجلة التراث الشعبى بعنوان « ألعاب الأطفال فى جنوب العراق » ، والدكتور احمد عيسى فى مجموعته ، « ألعــاب الصبيان عند العرب » التى نشرها فى الجزء الرابع (١٩٣٧) من مجلة مجمـــع فؤاد الاول للغة العربية ·

وقد جمع الاستاذ يونس السامرائى فى كتابه مائة وست لعبات من تلك الالعاب التى يمارسها أطفال ســـامراء ، الذين تتراوح أعمــارهم بين

السابعة والخامسة عشرة . منها ستون للصبيان وواحدة مشتركة بين الصغار والكبار ، وثلاث يؤديها الشبان والكهول،وواحدة خاصة بالرعاة، واثنتان وعشرون لعبة للصبايا اللائي يترددن بين سن الخامسة والخامسة عشرة ، واثنتان خاصتان بالاطفال وست عشرة لعبة مشتركة بين الذكور والاناث .

وهذا جدول احصائي يبين توزيع الالعاب على ذكور سامراء وفق الاعمار .
العمر بالسنوات .

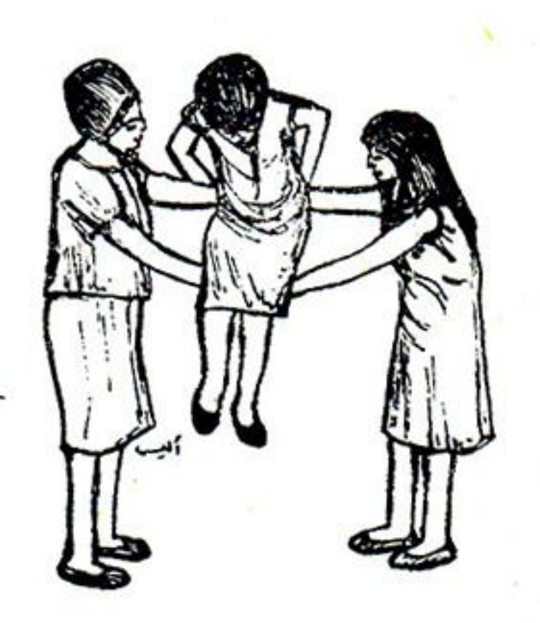
العمر بالسنوات	الألعاب
٧ ـ ١٠	ابريسم بريسميش ، خس بخس ، دير الماى بالصينية ـ مصاريع ، جقلنبة
٧ ـ ١٢	ايدى من تحت ـ قطار
٧ ـ ١٥	شطيح مطيح ـ مجيليدود ، خيانه لونزاله .
٨ ـ ١٠	الحاح ، زحلقانه ، غراب الجول ، خنزير زرق ـ زعيبط ـ زقاقه
٨ ـ ١٢	زيار ـ وصلنا لا بعد
٨ ـ ١٥	صغير انطق ـ صف عقيل ـ طوطب هاش عصنلم ، قاس ، أحمر لا أسود ، جقه وشعبر ضبط ، ملك لا وزير .
١٠	حجلة
١٠ـ١٥	خضيره واويه ، عجيرب ، حاس ، تنورخراب دعبل ، زبيب الحايط ، سمينة السمينة ، سعلوه ، طار هين ، طج سلاحلك وانهزم كوره ، من قرط راس الجدى ، براميل ، جنيجلة ، جوز حمام .. الخ

وهناك لعبة واحدة يشترك فى أدائها الصغار والكبار وهى لعبة (محيبس) * وانفرد الشبان بممارسة ثلاث ألعاب ، هى : (الجلقة ، والدامه، والريز) أما الرعاة فقد استقلوا بلعبة (اللقحة).
وهذا جدول آخر يبين توزيع الالعاب على اناث سامراء وفق الالعاب .

العمر بالسنوات	الالعاب
٥ ـ١٠	طرزينة
٧ ـ١٠	حديدة رصاصة ، بزون العرس ، خشبة نشبة ، ضميمة الحباية ، هادحة ، هسه أغير
٧ ـ١٢	جول طبك
٧ ـ١٥	عضتنى الجليبة ، خيانه لانزاله
٨ ـ١٠	الأبزيزينة ، مشيط أمى ضائع ، صندوق أبونا الغالى ، طمة حرز ،
٨ ـ١٢	عالى ، مرجوجة
١٠ـ١٥	عياج ، توكى ، صقله ، قايات .

وللاطفال الذين هم دون الخامسة من العمر لعبتان هما (شب النخل) ، و (طباخ حنة وشاخ) .
وهذا جدول ثالث يبين توزيع الالعاب المشتركة بين الذكور والاناث وفق الاعمار .

العمر بالسنوات	الالعاب
٧ ـ١٠	جنجرس ـ حمصة زبيبة ـ دربيل حلب ، دولاب هوا ، تفيله
٧ ـ١٢	جايز
٧ ـ١٥	شتل وضرب
٨ ـ١٥	لبيده ، آنى عميه ماشوف



١٠–١٥ عصية الراعى ، امهات ، سحل الجبل، طوش حرنه ، قرقر بيت من .

وهناك لعبة أخرى مشتركة يؤديها الجنسان دون أن تقيد بعمر وهى (فنانة) .

ومن مجموع هذه الالعاب يمكن أن نستنتج أن الذكور يمارسون احدى وخمسين لعبة منها خلال النهار ، وسبع ألعاب مساء واثنين ليلا ونهارا . أما الاناث فيمارسن عشرين لعبة فى النهار واثنتين عند حلول الظلام ، وهنا – بين المجموعة – ثلاث عشرة لعبة بين الذكور والاناث تؤدى نهارا ، ولعبتان تؤديان ليلا ، وواحدة ليلا ونهارا . وقد ذكر المؤلف سبع العاب موسمية منها لعبة (رجراجة) ويؤديها الذكور فى فصل الصيف فقط ، وواحدة تؤدى فى الأيام الممطرة .

ويمكن لنا باستعراض الكتاب بعد ذلك أن ننتخب بعض الالعاب التى وضعها المؤلف لكى نتعرف عليها من مثل لعبة ايدى من تحت وهى لعبة خاصة بالاولاد الذين يبلغون السابعة من العمر الى السنة الثانية عشرة وكيفيتها أن يجتمع نهارا عدة أولاد فيقترعون فيما بينهم فاذا وقعت القرعة لأحد منهم ، يكون هذا هو رئيس اللاعبين، فيجلس على الأرض ويأتى آخر فينام على وجهه ويضع رأسه فى حضن الجالس فيأتى أحد رفقائه فيضع يديه واحدة فوق الأخرى ثم يضعها فوق ظهر النائم حيث يضرب يدا على أخرى وهو يقول (ايدى من تحت وايدى من فوق ؟ حلقة لو جرن جاموس لو موس » وخلال وضع يديه على ظهره يضم جميع أصابعه الى كفه الا الأصبع السبابة فاذا أخرج اصبعه هكذا يسمى (جرن) أى قرن واذا أخرج السبابة والوسطى فيسمى هذا (مقص) ، فاذا عرف النائم ماذا أخرج من أصابعه (قرن أو مقص) فانه يكون قد نجح أما صاحبه الآخر فينام بمكانه وهكذا تتكرر اللعبة عدة مرات .

وهناك لعبة تسمى « جايز » أى « تارك » وهى لعبة نهارية مشتركة بين الأولاد والبنات من الذين يبلغون السابعة الى الثانية عشرة وكيفية اللعبة أن يجتمع عشرة أولاد أو بنات فينقسمون الى فريقين ويقترعون فيما بينهم أيهم يلعب فاذا وقعت القرعة لأحد الفريقين فان عليهم أن يذهبوا فيختفوا فى مكان لا يعرفه أحد ، أما الفريق الآخر فيبقى فى مكان اللعب حتى ينادى أحد أفراد الفريق الأول المختفى (حلت) فيسعى الفريق الثانى الى التفتيش عنهم فاذا وجدهم بحيث يراهم فانهم يعتبرون قد ماتوا ، واذا لم يعثروا عليهم بعد التفتيش الطويل .. صاح الفريق الثانى (جايز) فتقع عليه بيضة أى نقطة وهكذا تتكرر اللعبة مرات :

وهذه لعبة أخرى تسمى «صندوق أبونا الغالى» وهى لعبة نهارية خاصة بالبنات اللائى تتراوح أعمارهن بين الثامنة والعاشرة وتجرى باجتماع ثلاث فتيات تتماسك اثنتان منهن بالايدى ، وهما متقابلتان ثم تأتى الثالثة فتجلس على أيديهما المتشابكة المتماسكة فيحملنها الى مكان معين وهن يرددن « صنوق أبونا الغالى فدوة لابن خالى » وهكذا تتكرر اللعبة بينهن مرات ومرات .

وهناك لعبة أخرى تداعب بها النساء أطفالهن وتسمى (طباخ) وذلك بأن تأخذ الأم يد طفلها فتضرب بيدها على راحة كفه وتقول (طباخ طباخ حنة وشاخ) وعند ذلك تبدأ أصابعه الواحدة بعد الأخرى . فعندما تضم الخنصر تقول (هاى الخبازة) وعندما تضم البنصر تقول (هاى العجانة) وعندما تضم البنصر تقول (هاى (الملاية) وعندما تضم السبابة (هاى اللى تودى لابوها أكل) وعندما تضم الابهام تقول (هاى الخالة دبى دبى) وعندها تبدأ بدغدغة الطفل كى يضحك) . وهى تشبه الى حد كبير اللعبة المصرية التى تلاعب بها النساء أطفالهن وتسمى « آدى البيضة » وهى تؤدى بنفس الطريقة مع اختلاف فى الالفاظ وتنتهى بالنهاية نفسها .

وهكذا يعطينا المؤلف صورة واضحة للألعاب الشعبية فى سامراء ، فيصفها جميعا ، مبينا أهمية هذه الألعاب فهى ذات قيمة كبيرة فى دراسة الحياة الشعبية ومدى تأثرها بالخيال الشعبى، وهى توضح وسائل الترفيه التى ابتدعها العقل الشعبى لتناسب طبيعته .

« أحمد مرسى »



تاليف : الدكتورة نبيلة ابراهيم

دار الكاتب العربي بالقاهرة ــ ١٩٦٩

بقلم : حسن توفيق

فى تصورى أن دراسة الفولكلور بكل مايتمثل فيه من خبرات وتجارب ومعارف بشرية مختلفة، تتجلى فى تلك **النقوش** والآثار المادية التى تبرز ما يصدر عن البسطاء من الناس من فكر وعادات ومعتقدات ، **وما يتغلغل فى أعماقهم** من صراعات أو رغبات أو أطماع ، وكذلك ما يتغنون به فى أمسياتهم من أنماط تعبيرية أخرى ·· **فى تصورى أن دراسة الفولكلور ــ بكل هذا الذى يتمثل فيه ــ تنشعب الى شعبتين لا غنى لاحداهما عن الأخرى ·· الشعبة الأولى : شعبة الدراسة الميدانية التى يهتم الدارس فى اطارها بملاحظة فنون البسطاء من الناس وتدوينها وجمعها · أما الشعبة الثانية فهى شعبة الدراسة النظرية وفيها يعكف الدارس على تصنيف المادة المجموعة واستنباط ما تشير اليه من دلالات أو أفكار ، تؤلف مجتمعة الحصيلة الكاملة الشاملة لنفسية هذا الشعب أو ذاك ·**

وبديهى أنه لا غنى لأى من الشعبتين عن الأخرى ، لكن بعض الباحثين قد يروق لهم أن ينخرطوا فى شعبة الدراسة الميدانية ، حيث يحتكون بجماهير الشعب الحقيقية احتكاكا ملموسا ومباشرا · كما أن باحثين آخرين يؤثرون أن يركزوا جهودهم العلمية فى نطاق الشعبة الثانية ، ومن هؤلاء الباحثين الدكتورة نبيلة ابراهيم · فانه لمن الواضح (لمن يتتبع مقالات الدكتورة نبيلة وأبحاثها فى مجلات المجلة والفنون الشعبية وتراث الانسانية) ان هذه الباحثة تجند طاقتها العلمية لكى تخدم شعبة الدراسة النظرية حيث ترجمت عام ١٩٦٤ كتاب «الحكاية الخرافية» ثم أصدرت دراستها القيمة عن « أشكال التعبير فى الأدب الشعبى » عام ١٩٦٦ ، الى أن قدمت للمكتبة العربية دراستها الجديدة ، وأعنى بها دراستها عن « سيرة الأميرة ذات الهمة ــ دراسة مقارنة » ·

الأدب الشعبى ·· ما دوره ؟!

تذكر الدكتورة نبيلة ابراهيم فى المدخل الذى مهدت به لدراستها أن أول اهتمام بدراسة الأدب الشعبى كان على يدى الأخوين « **جرم** » ، يعقوب ووليام وكان ذلك منذ مائة وخمسين عاما حيث تركز اهتمامهما فى البحث عن منابع القصص الشعبية وكيفية انتشارها ، وقد قرر الاخوان « أن الأدب الشعبى لم يتخذ له فى البداية وطنا بذاته . ولم يستأثر به شعب معين من الشعوب ، امتد منه هذا الأدب الشعبى الى غيره من الشعوب ، وانما ذهبا الى أن صور التفكير الشعبى قد تمثلت ــ وتتمثل ــ فى جميع الأزمان وعند جميع الشعوب » · ثم تبرز المؤلفة بعد ذلك وجهة نظرها فيما يتعلق بأى الأدبين أصدق تصويرا للشعب ·· الأدب الشعبى ·· أم الأدب الرسمى والذى تسميه « الأدب الفنى » ؟ وتنتهى الى أن الأدب الشعبى أصدق تصويرا للشعب من الأدب الفنى ، وفى اعتقادى أن هذا الرأى يعضده الواقع الحى ، فنحن لو نظرنا الى الأوضاع الاجتماعية لكتابنا وأدبائنا لوجدنا أن غالبيتهم ينتمون حقيقة الى البرجوازية ، وحتى اذا عبر أدباء البرجوازية الصغيرة عن مشاكل العمال أو الفلاحين ، فذلك أمر لا تعليل له ــ فى رأيى ــ سوى أن هؤلاء الأدباء قريبون من الجماهير الكادحة ، وهم فى الوقت نفسه يتأففون من هذه الجماهير فى أعماقهم ، ويتطلعون الى أصحاب الجاه والسلطان لكى يتناسوا مشاكل الكادحين، ويشدوا أعنة الرموز ، منطلقين وراء الغيبيات فى عالم لا يحس به أحد ولا يعرفه أحد سواهم·

وهنا لا يجد البسطاء من الناس سوى الأدب الشعبي بمختلف صورة وأشكاله · هذه الصور والأشكال المختلفة للأدب الشعبي هي التي تتحدث عنها المؤلفة بعد ذلك ، عارضة لآراء الباحثين على اختلافها عرضا موضوعيا أمينا ، مركزة حديثها على الحكاية الشعبية ، التي يرى الاستاذ **الدكتور عبد الحميد يونس** أنها قد انشعبت عن الأسطورة بطريق مباشر ، وأنها تقوم بوظائف منوعة أهمها بطبيعة الحال ترسيب بعض المعارف والقيم الأخلاقية ، كما أنها تقوم بوظيفة تربيبية ، وفيها عروق من الخرافة ، وقد تكون حلقة أو أكثر من أسطورة · ولكن ما الحكاية الشعبية التي تتحدث عن الأميرة ذات الهمة ؟ومن تكون هذه الأميرة ؟

سيرة الأميرة ذات الهمة

كان اسمها فاطمة ، ولما شبت عن الطوق في غمار الحروب الدائرة بين العرب وبين الروم ، بدا عليها من سمات الشجاعة والاقدام وامارات البطولة النادرة ما جعل الناس يطلقون عليها ذات الهمة · وقد خلصت ذات الهمة نفسها من قيود رعاية الوالدين ، وشاءت ـ كما تقول الدكتورة نبيلة ابراهيم ـ أن ترسم مستقبلها بنفسها · فكان أن رفضت الحياة الزوجية التي تطمح اليها كل امرأة وتعدها خاتمة المطاف ، وذلك لأن الزواج يشتت مطامحها ، ويدفعها الى أن تلبي مطامع الرجل لا مطامع نفسها ثم خاضت الحرب ضد ابن عمها ظالم الذي يمثل الارادة التي تسعى الى الشر ، حتى استطاعت أن تتخلص منه نهائيا، وقد انتزعت ابنها من بيئتها المتطاحنة المتفككة التي تتشتت فيها الجهود نتيجة وجود الصراعات العقيمة المستمرة ·· انتزعت ابنها الى بيئة أخرى يقابل الانسان فيها الموت وجها لوجه ؛ بيئة النضال من أجل تحقيق النصر ·· بيئة الفروسية وهكذا استقرت ذات الهمة مع شعبها في منطقة الحدود لترعاها ، وتسهر على تحقيق أمنيات الشعب العربي وآماله، ووزعت جهودها بين القضاء على الفساد الداخلي والقوة المتربصة بالدولة العربية في الخارج · وكانت مثال القائد الفارس الذي لا يسعى الى خلق الضغينة والبغضاء بقدر ما يسعى الى ازالتها · فاذا سعى بعض أفراد جيشها الى الثورة ضد الخليفة نتيجة سوء تصرفه أو خداعه للبسطاء أو عدم اهتمامه بمشكلاتهم ، فان ذات الهمة كانت تقف حائلا بينهم وبين ما يصبون اليه ، لأنها كانت ترى أن مهمتهم ينبغي أن تتركز في دحر القوى الفاسدة الفعلية والحاق الهزيمة بالعدو الخارجي ، لأن الشعب المسلح بالوعي الحقيقي ، المؤمن بأهدافه ، الساعي لتحقيقها لا يمكن أن يحكمه حاكم فاسد ، وهو ان حكم لبعض الوقت فان هذا الحكم لا بد وأن تندك دعائمه وتتقوض أسسه ·

ومع ذلك فان أحدا من الحاكمين لم يكن بمقدوره أن يخضع ذات الهمة لارادته ، الا اذا أحست هي عن اقتناع شخصي أن في هذا تكمن المصلحة العامة « **وهي بطلة لا تعرف اليأس لأن قوة أملها في تحقيق هدفها . وشدة يقينها من ذلك ، كانا أقوى من كل يأس · فطالما حاربت ، وأسرت وجرحت دون أن يثبط ذلك من عزمها** » ·

هذا هو الفصل الأول من الباب الأول في دراسة الدكتورة نبيلة ابراهيم ·· عرضت فيه ملخص سيرة الاميرة ذات الهمة بطريقة شيقه ودقيقة في الوقت نفسه · أما الفصل الثاني الذي خصصته لدراسة علاقة السيرة بالتاريخ ،فتبحث فيه أمرين علميين هامين ، أولهما أين ومتى ألفت السيرة ؟ وثانيهما كيف يمكن أن نتثبت من الأساس التاريخي للسيرة ؟ أما الفصل الثالث فهو الفصل الذي تعرض فيه المؤلفة للجانب الفني في السيرة ·· « **السيرة بوصفها عملا روائيا مكتملا** » · وهي تدرس فيه أهم شخصيات السيرة ·· الاميرة ذات الهمة ·· عبد الوهاب ولدها ··· السيد البطال ·· عقبة السليمي ·· شخصية الخليفة مركزة في هارون الرشيد بالذات ·· شخصية الراهب · ثم تدرس السيرة نفسها بوصفها عملا أدبيا وبعدئذ تدرسها بوصفها تراثا شعبيا · وفي الفصل الرابع تبرز الباحثة العلاقة ما بين سيرة الأميرة ذات الهمة وبين الأعمال الأدبية الأخرى . حيث تختار حكاية الملك عمر النعمان ، مبينة وجوه التشابه بين الحكايتين ·· سيرة ذات

الهمة،وحكاية عمر النعمان·وتتبلور أوجه التشابه بينهما في أربع نقاط · أولا ــ ترتكز حكاية عمر النعمان على موضوع الحرب بين العرب والروم ، كما هو الحال في سيرة الأميرة ذات الهمة · ثانيا ــ تتفق حكاية عمر النعمان مع سيرة الأميرة ذات الهمة في هدفها كل الاتفاق فهي ترمي مثلها الى استرداد العنصر العربي لحقوقه ومكانته عن طريق اخضاع العناصر الدخيلة عليه في الداخل، والانتصار على العدو في الخارج · ثالثا ــ مجدت سيرة الأميرة ذات الهمة أسرة بني كلاب التي تمثل العنصر العربي الأصيل ، وكذلك مجدت حكاية النعمان أسرة الملك عمر النعمان · رابعا ــ تتفق حكاية عمر النعمان مع سيرة الاميرة ذات الهمة في كثير من حوادثها الفرعية ، فقد اعترض حوادث الحكايتين لغز ظل سره مكتوما حتى انكشف أمره · وقد كان هذا التكشف فاتحة النصر في سيرة الاميرة ذات الهمة ، وخاتمته في حكاية عمر النعمان ·

وتقارن الدكتورة نبيلة ــ بعد مقارنتها السابقة ــ بين سيرة ذات الهمة ومغامرات السيد البطال التركية ، وكم كنت أتمنى أن أقرأ هذه المقارنة في الباب الثالث من الدراسة والذى تخصصه المؤلفة للمقارنات ، اذ أن موضعه في هذا الباب يمكن إن يبدو أدق مما هو عليه الآن خصوصا وان الباب الأول خصصته الدكتورة لدراسة الأدب الشعبي العربي فحسب · وبالتالى فلا دخل لمغامرات السيد البطال التركية فيه ·

الأدب الشعبي البيزنطي

تفرد المؤلفة الباب الثاني من دراستها المقارنة لبحث ودراسة الأدب الشعبي البيزنطي ، وذلك لكي يتسنى لها في الباب الثالث ·· أن تعقد المقارنات بين الأدبين الشعبيين العربي والبيزنطي ولا شك أن هذا المنهج منهج يتفق مع المنطق ، ويجعل القارىء أكثر استفادة واستمتاعا بالدراسة

يشتمل الباب الثاني على ثلاثة فصول · في الأول منها تعرض الدكتورة نبيلة ملخصا لملحمة ديجينيس أكريتس ، وهي تذكر أنها قد لخصتها عن الترجمة الانجليزية التي قام بها مافروجوردا وتشرح الدكتورة معنى Digenis Akrites فتبين أنه يعني « المولد حامي الحدود » ·· وقد كان حراس الحدود يتمتعون بسلطة شبه مستقلة، وكانوا ينتشرون على الحدود الشرقية ، والجنوبية للامبراطورية حيث كان الأمن والسلام مهددين دائما ·

ديجنيس أكريتس

تخلص ديجنيس ــ كما تقول الدكتورة نبيلة ــ من سيطرة والديه ومن رعايتهما له ، فلم يعد لهما أثر في حياته بعد أن ترك بلاده برغبته وارادته واستقر في منطقة الحدود ، وهذا نفس صنيع سيرة ذات الهمة · ولم تلعب زوجته دورا في القتال الذى شغل ديجنيس نفسه به ، وانما كانت مكملة لعالم الجمال والحب الذى يسعى الى أن يعيش فيه ·

ولم يكن ديجنيس يطمح للسلطة أو النفوذ ، وانما خلف لهما ظهره لكي يكشف القناع عن عيوب الحياة التي ينبغي أن يقضي عليها · وقد ذاع صيت بطل الملحمة حتى بلغ سمع الامبراطور بازل فشاء الأخير أن يبارك جهاده · ولكنه رد على رسول الامبراطور ردا فيه من اللياقة والاعتداد بشخصيته الحرة الشيء الكثير ··

فلما وصلت الرسالة الى الامبراطور ، رضخ لطلب ديجنس ورحل اليه بنفسه ليحييه ·

وفي الفصل الثاني تتناول المؤلفة الملحمة بالدراسة والتحليل ، وتذكر أنها ظلت مجهولة بالنسبة للباحثين حتى منتصف القرن التاسع عشر ، ثم تتعرض بعدئذ للأصل الأول لهذه الملحمة ، ومدى صلتها بأحداث التاريخ ، كما تبين كيف نفذ الروح الاسلامي العربي اليها ·

أما الفصل الثالث ، فان المؤلفة تخصصه لدراسة وتحليل بعض الاغنيات الشعبية البيزنطية

كما فعلت فى الباب الاول حيث عرضت لحكاية عمر النعمان بعد عرضها لسيرة ذات الهمة . وقد درست المؤلفة أنشودتين بيزنطيين همـا : « **أنشودة خرزانيس** » و « **أنشودة عمورية** » . وتقول الدكتورة نبيلة « اننا نرى أنه رغم التصريح **فى هذه الانشودة الأخيرة .. أنشودة عمورية .. بالعداء بين العرب والبيزنطيين ورغم ذلك التحفز والتحرش بين الفريقين الرابضين على شـاطىء الفرات ، فان الشاعر ـ ناظم الانشـودة ـ كان مشبعا بفكرة السلام كما هـو الحال فى ملحمة ديجنيس . وهو لم يشأ أن يجعل السلام يسود على يد شخص بيزنطى صرف أو عربى خالص** » ولعل هذا التعليق على أنشودة عمورية من قبل الدكتورة نبيلة أن يؤكد رأى **الشـاعر صـلاح عبد الصبور** فى أحدث كتبه النثرية « **حيـاتى** فى الشعر » ، حيث يذهب الى أن الفن لا يخدم المجتمع ، وانما يخدم الانسان .. ذلك « أن معظم الفنانين ـ حتى الملتزمين منهـم بالمعنى الحديث للكلمة كانت لرؤياهم هذا القدر من الشـمول والاتساع ، وكان للهجتهم هذا التوجه الى الانسان وهذا الحزن الغامر الدفين على ماضـيه الطويل المخيب للآمال .. » .

المقارنات

تقدم الدكتـورة نبيلة ابراهيم فى البـاب الثالث من دراستها عن سيرة ذات الهمة ،دراسة مقارنة بين الأدبين الشعبيين العربى والبيزنطى . فتبين فى الفصل الاول العلاقة بين العرب والروم وأثرها فى الدراسات المقـارنة ، ثم تعرض فى الفصل الثانى لموضوعات المقـارنة وهى الافكار السياسية وصورة البطل والموضـوعات العـامة ، ثم تخلص الى أن الأدب الشعبى البطولى سواء كان ملحمة أم سيرة أم حكاية شعبية بطولية ، يمهد لظهـور البطل ، ثم يحكى عن ميلاده وبلوغـه ووفاته .

وفى الخاتمة تقول : « ان العلاقة بين شعبين وان اتخذت شكلا عدائيا ـ لا يمكن أن تفهم من وجهة نظر التاريخ وحده . فالتاريخ لا يهتـم الا بالعلاقات الرسمية ـ سلمية كانت أم حربية ـ التى تتم بين الحاكمين . ولكن حيث أن المحاربين أنفسهم كانوا يمثلون طوائف شعبية ، جمع بين بعضهم البعض هدف واحد وروح جمعى واحد ، فلا يمكن اذن أن نغفل احساسات تلك الطائفـة الشعبية التى عاشت ظروف هذه الفترة فى أعماقها وكان احتكاكها بالشعب المعادى لها أقوى وأعمق بكثير من علاقة الحكام بعضهم ببعض » ، ولعـل هذا ما يذكرنى بالقول التهكمى للشاعر الالمانى العظيم **برتولت بريخت** حيث يقول فى احـدى قصائده :

الحرب القادمة
ليست هى الأولى
لقد سبقتها حروب أخرى
عندما انتهت الحرب الأخيرة
كان هناك المنتصرون والمنهزمون
عند المنهزمين جاعت عامة الشعب
عند المنتصرين جاعت عامة الشعب أيضا .. !!

ثم تذكر الدكتورة نبيلة فى خاتمة حديثهـا أن الانسان الشعبى متفائل بطبعه . والحق أن هذا الرأى قالته المؤلفة بصورة عامة وموجزة وكان يتطلب منها أن تأتى بالحجج والأسانيد التى تؤيده وتعضده ، فعلى النقيض ممـا ذكرته نجد أن الأمثال والمواويل الشعبية فى مصر بالذات تنضح بالمرارة وتغص بالكآبة التى قد تختفى وراء أقنعة الفكاهة . ما قول الدكتورة نبيلة فيمـا يردده البسطاء من الناس :

ما حد خالى م الهم
حتى الحصى فى الأراضى
لا له مصارين ولا دم
ولا هو من الهم خالى

ومهما يكن الأمر ، فان دراسة « سيرة الأميرة ذات الهمة » تعد فتحا جـديدا وكسبا لمكتبـة الأدب الشعبى .. فهى دراسة موضوعية جادة .

حسن توفيق

فلسفة المثل الشعبى

محمد ابراهيم أبو سنه

المكتبة الثقافية ـ دار الكاتب العربى ـ أول مارس ١٩٦٨

بقلم : فايقة حنين

من خلال الفلسفه الواقعية يحاول الشاعر محمد ابراهيم ابو سنه ان ينظر الى المثل الشــعبى ، فيحاول ان يبحث فى هـــذا المثل من نشـــأته التاريخية والظروف الاجتماعيــة التى أحاطت به والهدف الاساسى من قوله . ثم يحكم له أو عليه من خلال هذا الموقف الاجتماعى الذى تبناه صاحب الكتاب فيقيم المثل الشعبى هل هو فى صـــالح الشعب أم ضده ؟ هل هو تعبير عن الثورة والتمرد أم عن الخضوع والاستســلام ؟ والمؤلف بهذا لا يركز كثيرا على الشكل الفنى للمثل الشعبى وان كان لم يغفل الحديث عن هذه الناحية تماما كما أنه لا يركز على ما طرأ على المثل من تغير وتطور وتبديل ·· **والمؤلف بهذه المحاولة ـ انما يهدف الى أن يزداد وعى الانسان بمحتوى المثل الشــعبى حتى يســتعمله كســلاح للنضــال بدلا من أن يستخدمه أحيانا كسلاح ضده ·**

وقبل أن يشرع المؤلف فى تناول موضوعه يحدد ماهية الفلسفة الشعبية ويلخصها فى أن الفلسفة الشــعبية تبتعد عن روح التحليــل وهى دائمة المراقبة للواقع ولا تسعى الى اعطاء منهج للتفكير وان كانت تصدر عن عقيدة وهى فلسفة موقف لا فلسفة قضية وتستمد مضمونها من واقع الحركة الاجتماعية لا من العلاقات بين الأشياء ، كما أن هذه الفلسفة عبرت عن نفسها بحرية نظرا لان مؤلفها مجهول مما لا يعرضه للعقاب ··

ويشرح الكتاب فلسفة المثل الشعبى ثم يتحدث عن الحب والمرأة والزواج والفقر والحرية والمقاومة والغربة والاشـــتراكية والقدر والحـظ والبخت وقضية الموت فى المثل الشـــعبى ويختتم المؤلف كتابه عن جحا والمثل الشعبى · فيرى أن المثـل كأى مظهر من مظاهر الفكر الشـعبى هو موقف صادق يختزن وجهة نظر قد لا تكون فى الامتداد الأيديولوجى السليم ولكنها تحمل غبـــار التجارب الاجتماعية المادية ، والمثـل كتعبير يصور الموقف المادى بلا وساطة ونظرية · **ثم يعرض لنا المؤلف الخصائص الصياغية للمثل الشعبى وهى مجازية الاسلوب وأنه مختصر دوافعية صورة البــلاغية وتنغيمه** · ويتناول المؤلف بعد هـــذا الخصائص المضمونية للمثل الشعبى وهى فى الوقت نفسه خصائص الشعب ويوجزها فى الصبر والصوفيه السلبية والهزيمة والفــكاهه ، فيــذكر المؤلف الدوافع التى أدت بأبناء مصر الى الصــبر فكانت كل وسائل المعيشة تتركز فى أهمية النيل ورقعة الأرض وتربية الدواب ممـــا دفع المصريين الى



التواكل والاستسلام ومن أمثلتهم فى هذه الناحية « الصبر مفتاح الفرج » و « الصابرين لهم الجنة » و «لو صبر القاتل على المقتول كان اتقتل لوحده» والخصيصة الثانية هى الصوفية السلبية،ويعرض لنا المؤلف فيقول أن المثل الشعبى يبدو مشحونا بالطاقات الشعبية المعبرة عن روح الألم والتمرد الا أنه يبدو فى ثوب اخلاقى تعليمى لا يساعد كثيرا على انضاج الروح الثورية واشباع الحاجة الملحة الى التمرد والتحرر - ولعل افلاس النقابات المكتوبة هو الذى دفع الشعب الى التعبير عن الزهد « لأنها فانية » و « وماحدش واخد منها حاجة » ويقول المؤلف وهكذا نجد أن المثل الشعبى يبتعد عن المقاومة الايجابية « الباب اللى يجيلك منه الريح سده واستريح » و « أنا أول من أطاع وآخر من عصى » . ويلخص المؤلف عوامل تغلغل الروح الصوفية السلبية فى تعابيرنا فيما يأتى :

١ - الرغبة فى تفسير الظواهر الاجتماعية مع تخلف الامكانيات .

٢ - مرونة هذه الاخلاق واسرافها فى منح الاقطاعيات الأخروية .

٣ - عمل الاخلاق على بث روح التشفى عند الفقراء عندما تعرض عليهم مصير الأغنياء المسرفين . .

٤ - الجمود الذى تدعو اليه الاخلاق قريب من نفس الرجل المتعب فهو يريحه من عناء التمرد والثورة .

٥ - وأخيرا قداسة هذه المعتقدات وعصمتها .

والخصيصة الثالثة للمثل الشعبى هى الهزيمة فيرجعها المؤلف الى الاستعمار الذى جثم على البلاد فولد عند الشعب السلبية والرجعية المتسامحة كما يتضح ذلك من الأمثلة « على قد حصيرك مد رجلك » و « أرقص للقرد فى دولته » و « أقل عيشة أحسن من الموت » ومن العوامل التى ساعدت رواج هذه الروح فى التعبير الشعبى : (١) تدمير الروح المعنوية أيام الاحتلال . (٢) انفراد الادب داخل كتب اللغة(٣)عدم امتلاك الطبقات المقهوره ما تنتصر له (٤) هبوط مستوى الوعى وعدم الاهتمام بالتربية العسكرية .

والخصيصة الرابعة هى الفكاهة : فيعرض لنا المؤلف فيقول أن الفكاهة ظهرت فى أدبنا كلون من ألوان النقد بطريق غير مباشر لان الفكاهة نفسها هى النقد بطريق عرض الاخطاء فى صورة هازلة والتراكمات النفسية ترغم على ما يسمى فى علم النفس بالتصعيد أو التفريغ . فالفكاهة عند الشعب المصرى هى هذا التفريغ الذى يصب احساسه بالمرارة فى وضع مقلوب هربا من قيود القانون والاخلاق والشرطة ، ونجده يلتمس هذه الفكاهة فى وسائل صناعية أيضا فيقدم على تدخين المخدرات محاولا بذلك أن ينسى وجوده ويضحك ويجيبك لو ناقشت سلوكه هذا قائلا « ما حدش واخد منها حاجة » ويرجع المؤلف أسباب انتشار الروح الفكاهية فى مصر الى .

١ - بساطة الروح المصرية تبعا لاعتدال المناخ .

٢ - التأزم النفسى .

٣ - الرغبة المستمرة فى النقد والتمرد والثورة .

وبانتهاء هذا الفصل ينتقل المؤلف الى ألوان من المثل الشعبى فى بعض الموضوعات فيتعرض للحب فى الشعر المكتوب والشعر الشعبى فالتجربة الشعبية هى موقف فلسفى معقد يلمس الواقع الموضوعى ويعترض به ويقاوم ويجرع هذا الواقع ويأسوه ، انه لا يتعامل بقلبه فقط مع الواقع بل ينشط ذهنه أيضا ليساهم بنصيب كبير جدا فى تشكيل التجربة على حين أن الشعر المكتوب فيه طابع فردى فى التجربة عن الحب فيطلق من مساحة نفسية أوسع فيشمل الصداقة وكل معنى يقرب بين أثنين متخذا الضرورة الحياتيه جسرا تمر عليه فوق أحاسيسه وتعبيراته معا « الرفيق قبل الطريق » ويقرر أن الثنائية مجديه : « ايد واحده ماتصفقش » ثم يقول الكاتب أن المرأة تعمد الى

الحيلة والخداع وهذا واضح فى المثل الشعبى فيقول « لا تأمن للمرة اذا صلت ولا للخيل اذا وطت ولا للشمس اذا ولت » وكذلك أخذت فكرة الزواج تتعثر فى آراء متشائمة وتتشح بالسواد بدلا من ثوب الزفاف الابيض كما يقول المثل « امشى فى جنازه ولا تمشى فى جوازه » .

ثم تجد بابا عن الفقر فى المثل الشعبى ويرى المؤلف أن للمثل الشعبى طابعا تجريبيا للحياة ومبدعه يتكلم دائما بالطريقة المباشرة ربما لأن أدواته الفنية دون النضوج رغم أنه يستعمل الرمز استعمالات ناجحة . والمثل الشعبى مباشر يكشف فى وضوح وخشونة عن أعماق مواقفنا وحياتنا ومشاكلنا وهو كنظرة فلسفية متكاملة لا يقف بنا عند غرض التعبير الموجز العميق بل هو يتابع فى دأب وعناية عرض المشكلة ناميا معها حاملا فى الوقت نفسه قانون الصيرورة والارتقاء حتى ينتهى بها الى وجهة نظر يرضى عنها وهو بذلك يخدم قضايا ثقافتنا خدمات جليلة اذ يقدم للضوء شرائح الموقف المادى الاجتماعى وانعكاسه على الذهن الفطرى الكادح ويقول المؤلف يعبر المثل الشعبى عن الفقر بأنه الحرمان أو ضيق ذات اليد فيقول « أصلك فلوسك وجنسك لبوسك » كذلك يحدد القيم البشرية تحديدا ماديا داخل المجتمعات الفردية ذات العلاقة الاجتماعية الفوقية فيقول ابن مين اللى محمول ؟ ابن اللى عندها ماكول وابن من اللى ماشى ؟ ابن اللى ما عند هاشى ؟

وفى فصل عن الحرية يذكر المؤلف الظروف التى أدت بهذا الشعب الى طرح هذا المثل فيذهب الى أن مصر تعرضت للاستعمار والانعزال عن الحرية ولكنه يسعى لوضع قيمة لهذا الوطن فيقول : «البطيخة ماتكبرش الا فى لبشتها» كذلك يحاول المؤلف أن يستخرج بعد هذا الروح الاشتراكية من المثل الشعبى وان كان لا يوفق فى هذا تمام التوفيق ، فيحاول ... من مثل « القفه اللى لها ودنين يشيلوها اتنين » ... أن يوضح التضامن، غير أن هذا التضامن ليس هو الاشتراكية . وبابا للمقاومة فى المثل الشعبى فيقول أن التعبير هنا لا يقتصر فقط على مقاومة الاستبداد والاستعمار وانما يمتد أيضا الى مقاومة الذات نفسها ، ويريد أن يكون الانسان خيرا فيقول « اللى يحفر حفرة يقع فيها » كذلك يتناول المؤلف فى كتابه الغربه والقدر والحظ والبخت وقضية الموت وجحا فى المثل الشعبى .

وبالرغم من المحاولة المبذولة لتفسير المثل الشعبى تفسيرا اجتماعيا فى هذا الكتاب استنادا الى نظرة اجتماعية الا أن النظرة لم تكن من النضج الكافى بحيث يأتى التفسير تفسيرا سليما كما أن بعض الأمثال المضروبة فى بعض الموضوعات تصلح أن تضرب لموضوعات أخرى لا للموضوعات التى ضربت لها .. وبرغم هذا تظل للكتاب أهمية كمحاولة محدودة لدراسة جانب من تراثنا الشعبى .

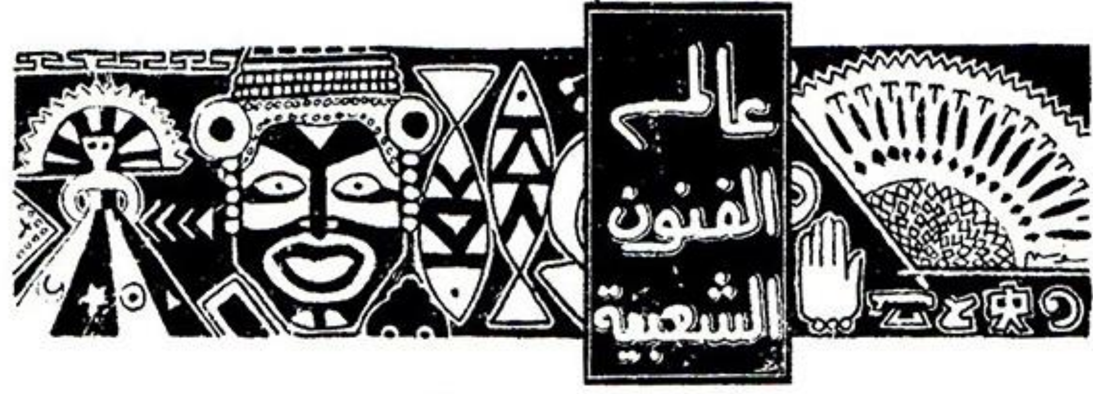
فايقة حنين

مجلة المسرح

اعتبارا من شهر فبراير ١٩٦٩ أصبحت مجلة المسرح والسينما مجلتين لامجلة واحدة المسرح تصدر فى الخامس عشر من كل شهر . والسينما تصدر كل ثلاثة شهور .

وانه لما يسعد مجلة « المسرح » أن يلتقى بها قراؤها **فى الخامس عشر من هذا الشهر ، وكل شهر ، وهى فى ثوب جديد ،** متضمنة العديد من المقالات والبحوث الهامة عن المسرح ، بالاضافة الى تغطيتها الشاملة لكافة العروض المسرحية الجديدة .

رئيس التحرير : **صلاح عبد الصبور**



تقديم : عبد الحميد حواس

عرض نشاط جمعية التراث الشعبى

نظمت الجمعية سلسلة من الندوات فى عدد من المجالات المتنوعة فى اطار المأثورات الشعبيه الواسع وكانت هذه الندوات تدور حول التجارب التى قام بها بعض أعضاء الجمعية فى جمع التراث الشعبى . بينما اتجه البعض الآخر الى تقديم الشعبى . فى حين اتجه البعض الآخر الى تقديم التنويه التعريف ببعض المراجع الفولكلورية .

أ ـ الدراسات :

قدمت السيدة **سوسن عامر** عرضا لدراسة قامت بها عن **الوشم** خاصة بالنسبة للأشكال الفنية التى يتضمنها و « الموتيفات » المتكررة فيه وعملية الوشم نفسها . ولما كان اهتمام السيدة سوسن عامر بالجانب الفنى (التصويرى) البحت من الموضوع . فانها عرضت لتطور الأشكال المستخدمة فى الوشم (الطيور ، الفرسان ...) فى العصور الوسيطة والحديثة ولدى المسلمين والمسيحيين وحاولت تفسير بعضها تفسيرا مباشرا .. واهتمت بدراسة اللوحة التى يحتفظ بها كل من يقومون بتنفيذ عملية الوشم والألوان المختلفة التى ترسم بها وكيف تتناقلها الاجيال .. الخ . ومما تجدر الاشارة اليه أن للسيدة سوسن عامر بحثا فى الموضوع نفسه سبق أن نشرته المجلة .

وقد حضر هذا العرض عدد من أعضاء الجمعية الذين رأوا أن الأساس الفنى للوشم لا يقوم بالتفسير الكامل لهذه الممارسة . ومن الضرورى الكشف عن الأساس الاجتماعى للوشم وما يصاحبه من معتقدات شعبية . ولقد ذكر الاستاذ **عثمان خضر** أن تجربته فى النوبة قد كشفت عن تراث خصب حول الوشم يمكن أن تفرد له دراسة خاصة ، ووعد بالتنسيق مع السيدة سوسن عامر فى دراسة الموضوع .

ب ـ جمع التراث الشعبى :

استمعت الجمعية فى احدى أمسياتها الى **اسطوانة الموسيقى والأغانى الشعبية المصرية** التى أعدتها وزارة الثقافة . وقد قام بتقديمها السيد **اميل عازر** عضو الجمعية والذى صاحب الخبير الرومانى **تيبريو الكسندرو** فى رحلات الجمع الواسعة التى قام بها لاعداد المادة . وقد أفاض السيد اميل عازر فى شرح ظروف جمع المادةالخام والصعاب الادارية التى واجهها والأسس التى تم عليها انتقاء مادة الاسطوانة .

وجدير بالتسجيل هنا أن مجلة « **الفنون الشعبية** » قد عنيت بهذا الموضوع فى أعداد سابقة ولقد أبديت بعض ملاحظات وبخاصة من الأستاذين **سليمان جميل والدكتور يوسف شوقى**

وهى ملاحظات تتصل بأصالة المادة والأسس التى قامت على تمييزها .

●● وعرض الأستاذ / **توفيق حنا** فى ندوة أخرى لانطباعاته عن ظاهرة الزار ، وبخاصة لانه حاول التعرف على تلك الظاهرة فى الصعيد الأعلى وجمع بالفعل بعض الأغانى المصاحبة للزار . وكان ذلك مدعاة لاهتمامه بتنوع الظاهرة بين أقاليم مصر المختلفة . وأدى هذا الى مناقشة أصل الزار

وقد مال هو الى القول بقدم هذه الظاهرة من مدى تغلغلها فى وجدان بعض الجماعات فى مصر وما تعبر عنه من وظائف نفسية واجتماعية . وانتقد الدراسات التى تناولت الزار تناولا سطحيا .

●● واتصلت الجمعية بنفر من العاملين فى جمع التراث الشعبى بمدينة دمنهور اذ نمى الى علم الجمعية أن هناك بعض الطلبة يقومون بجمع المأثورات الشعبية بدمنهور تحت رعاية الأب **بولس بولس** .

وقد وضح الأب بولس أن بداية اهتمامهم بالفولكلور أتت نتيجة لتوجيه من الاستاذ يحيى حقى فى احدى محاضراته بدمنهور فى صيف ١٩٦٨ عندما كان يشير الى ضرورة اهتمام الأديب ـ وبخاصة الاقليمى ـ بتراثه الشعبى باعتبار أن ذلك التراث هو منبع أصالة الأديب ونتج عن ذلك أن كلف الأب بولس بعض الدارسين بجمع الحكايات والأمثال والفوازير والأغانى أثناء تجوالهم فى القرى .

ولقد تم هذا اللقاء على مرتين أعقبتهما زيارة قامت بها الجمعية لدمنهور لاستطلاع عمل هذه المجموعة فى الميدان نفسه . وقد أثمر هذا اللقاء وتلك الزيارة تبادل الخبرة وتوضيح بعض المبادىء الأولية فى جمع المادة الفولكلورية وطريقة تدوين النصوص .

وتهتم الجمعية بمداومة الاتصال بتلك المجموعة لما لمسته من حماس لديها ، وتحقيقا لغرض الجمعية الأساسى فى تجميع هواة التراث الشعبى وربطهم فى هيئة واحدة تنظم جهودهم وتغذيها بمزيد من الخبرة والمفاهيم العلمية السليمة .

عرض الكتب

قدم **الدكتور محمد الجوهرى** كتاب «الفولكلور المصرى» للمستشرق الألمانى فنكلر ، وقال ان ذلك الكتاب يعد معلما بارزا فى دراسة التراث الشعبى المصرى وانه لو قيض لمؤلفه الحياة لكان قد أحدث تطورا ملموسا فى الدراسات الفولكلورية المصرية . اذ قام ذلك المستشرق الشاب برحلة ميدانية عام ١٩٣٦ الى مصر تجول فيها بين أقاليمها مصعدا مع النيل حتى الصعيد الأعلى وضاربا فى الصحراء شرقا وغربا . وكان كتابه هذا بعض نتائج دراسته . وقد استفاد المؤلف من التقدم الذى أحرزه علم الفولكلور اذ ذاك فى النهج والوسائل وفى النظريات والاتجاهات . فاستخدم الأسس التى استعملت اذ ذاك فى جمع المادة لأطلس أوربا الفولكلورى محاولا تطبيقها وتطويعها للمادة المصرية متتبعا انتشار المواد التى جمعها فى شتى الاقاليم والمناطق . ثم قام بمحاولة ممتازة لتحديد المناطق الثقافية فى مصر معتمدا على تحليل الظواهر اللغوية والتكنولوجية السائدة .

وقد عرض الدكتور الجوهرى مثالا للعمل الدقيق الذى قام به ذلك الشاب الألمانى فعرض بالفانوس السحرى صورا لنماذج المحراث التى صورها المؤلف ليوضح من خلالها أنماط المحراث وليكشف من خلال التغير فى نمطها واختلافات مصطلحات أجزائها انتقالنا من منطقة ثقافية الى أخرى .

أما **الدكتور حسنى الشامى** فقد اختار ان يعرض كتاب طومسون « تصنيف الحكايات الشعبية » وفضلا عن أهمية الكتاب وأنه يتخذ مرجعا فى أنحاء العالم للاسترشاد به فى تصنيف الحكايات ودراستها فاننا فى مصر نحتاج فى الدرجة الأولى لمعرفة طرق تنظيم المادة وترتيبها فبدون ذلك تتعذر معرفة ما جمعناه ودراسته .

وقد عرض الدكتور الشامى لنبذة عن تاريخ الاهتمام بتصنيف المادة الفولكلورية ـ والنجاح فى التوصل الى تصنيف مرض من نصيب الحكايات الشعبية ـ وأشار الى محاولة «انتى آرن» السابقة

ثم قيام **ستيث طومسون** باكمالها فى كتاب « أنماط الحكايات الشعبية » ثم عودته لتصنيف تفصيلي أدق فى كتاب « فهرس الوحدات الأساسية (الموتيفات) للحكايات الشعبية » . ووضح طريقة ترقيمه للأنماط ثم مايدخل تحتها من وحدات أساسية . وضرب على ذلك أمثلة وبين كيفية استخراجها وكيفية وضع متشابهات لها من التراث الشعبى المصرى ..

وقام الاستاذ **عبد الحميد حواس** بتقديم المدخل النظرى لكتاب **سوكولوف** عن قضايا الفولكلور وتاريخه فوضح أهمية المسائل التى يثيرها الكتاب مثل مشكلة الجهل باسم مؤلف التراث الشعبى ومسألة اعتبار المأثورات الشعبية تراثا فنيا أم انها تخرج عن دائرته الفنية . ثم مسألة المدارس الفنية والأساليب المتنوعة فى الأداء وما اذا كانت وسيلة الارتجال تنافيها .

ثم نوه بالطريقة الرائعة التى عرض بها المؤلف لتطور الدراسات الفولكلورية وقال ان المؤلف ركز على تاريخ الدراسات الروسية الا أنه ربط ذلك التاريخ ربطا دقيقا بتطور الدراسات والمدارس فى العالم كله . وتتبع المؤلف بواكير الدراسات ومحاولات الجمع على أيدى الهواة والرحالة الأجانب والمحليين الى أن تتجمع تلك الاهتمامات وتنتظم فى تيار مايسمى بالحركة الرومانسية وما واكبها من حركات قومية ثم ظهور مدرسة الاستعارة أو الانتشار ثم ماعرف باسم المدرسة الانثروبولوجية . والمدرسة التاريخية .

لقد أبرز المؤلف بعض الجهود الفردية لمن ينتمون الى المدرسة التاريخية وكيف حاول بعضهم أن يصنع علما للدراسات الشعرية معتمدا على التحليل التاريخى والجمالى لأشكال الشعر . ثم ظهرت المدرسة التاريخية الجغرافية كمحاولة لسد الثغرات التى كانت تقع فيها المدارس السابقة الا أن قصورها عن استيعاب الظاهرة الفولكلورية فى اطارها الاجتماعى كان واضحا وكان الاتجاه الى الأخذ بالنظرية الجدلية الاشتراكية هو أكمل الاتجاهات فى دراسة الفولكلور فى نظر المؤلف وأكثرها استفادة بمحصلة تطور تلك المدارس جميعا .

برنامج الجمعية المقبل :

تعتزم الجمعية فى المرحلة المقبلة مواصلة جهودها فى عرض محاولات اعضائها ومجهوداتهم فى جمع تراثنا المصرى ودراسته . ولهذا فانه يجرى اعداد دورة برنامجها القادم والمجلة ماثلة للطبع . وسوف تستمع فى هذه الدورة **للأستاذ أحمد مرسى والدكتورة علياء شكرى والدكتورة نبيلة ابراهيم** . كما أنها تحرص على أن تستفيد بخبرات الأساتذة والمتخصصين الذين لم يبخلوا على الشباب بتأييدهم وعونهم وعلى رأس هؤلاء **الدكتور عبد الحميد يونس والاستاذ رشدى صالح** اللذين يرعيان الجمعية بتوجيههما المباشر .

الأمثال العامية فى مصر :

تتابع كلية الآداب بجامعة القاهرة جهودها فى جمع التراث الشعبى ودراسته . ومن هذه الجهود البحث الذى نهض بتبعاته الدارس **ابراهيم أحمد العزب شعلان** وعنوانه « الأمثال العامية فى مصر » وهو البحث الذى ينتظر الحكم العلمى عليه فى اطار الدراسات العليا بقسم اللغة العربية بكلية الآداب وهذا البحث الجامعى يتناول من بابين تناول الدارس فيهما جوانب الأمثال المختلفة. وقد خصص الفصل الأول من الباب الأول لتعريف المثل متتبعا تعريفاته المختلفة . وأشكاله المتعددة عند القدماء والمحدثين من العرب وغير العرب .. فوقف عند شكل المثل كما عرفه لغويو العرب وادباؤهم ، كما اهتم بابراز آراء الدارسين الاوربيين والمستشرقين . وخرج من هذا الفصل الى فصل ثان خصصه للتفريق بين المثل بمعناه العلمى الذى حدده فى الفصل السابق وبين الحكمة .. كما انه انتبه الى مايميز المثل العامى الذى يشيع بين الطبقات الشعبية العريضة عن المثل الذى يتوسل باللغة الفصيحة وكان من الطبيعى بعد ان عرف الدارس المثل الشعبى وفرق بينه وبين غيره من الانماط التى تشترك معه فى الشكل او المضمون ان يلتفت الى

وظيفة المثل وما يمكن ان يؤديه المثل الشعبى من وظائف اخلاقية واجتماعية وثقافية ، فتناولها بالبحث والدراسة والتعليق مستفيدا من ملاحظاته الميدانية ومادته التى جمعها من افواه الناس وما استخرجه من مجموعات الامثال الشعبية قديمها وحديثها ثم خلص من هذا الفصل الى فصل رابع وقفه على الظواهر اللغوية فى المثل ، ودرس فيه ما يتميز به المثل من خصائص لغوية كاعتماده على لغة الحديث اليومى وما يمكن ان يكون لذلك من دلالات نفسية واجتماعية وفنية ، واهتم أيضا بالملامح الأساسية التى قد تظهر فى بعض الأمثال الذى يتوسل باللغة الفصيحة على الحوار بين شخصين امعانا فى اكساب التجربة التى يعبر عنها المثل بعدا دراميا وعمقا انسانيا وغير ذلك .

وانتقل الدارس بعد ذلك الى الباب الثانى الذى خصصه للاطار الثقافى الذى يعد الوعاء الذى يحتوى هذه الامثال باعتبارها تعبيرا فنيا عن تجارب انسانية فى لحظات ومواقف معينة يلخصها المثل الشعبى .. فعقد الفصل الأول من هذا الباب للحديث عن الدلالات التى يمكن ان تستشف من خلال الامثال الشعبية وتتناول جانبا من جوانب حياة الشعب ، فتحدث فى هذا الفصل عن العلاقة بين الشعب والحكام ، والفوارق الاجتماعية بين الطبقات ، وتصور الناس لفكرة العدل ، والفقر والغنى وحب الوطن ... الخ . وخصص الفصل الثانى للاسرة فى المجتمع المصرى والعلاقات المختلفة التى تدور فى اطارها باعتبارها خلية صغيرة فى المجتمع ، فتعرض للعلاقات الاجتماعية التى تربط افراد الاسرة ، الزوج والزوجة والأبناء ، والأخوة ، والأقارب والأصدقاء .. ولمفهوم الزواج ، والنسب والأصل وغير ذلك مما تكشف عنه الأمثال الشعبية بدقة وصدق كانعكاس مباشر للتجارب التى يمر بها الانسان طوال حياته ، وللمواقف التى يواجهها أثناء ممارسته لعلاقاته اليومية فى العمل واللهو وغيره .

وكان لابد للدارس أن يلتفت للجانب الدينى فى الأمثال الشعبية التى يدرسها فخصص الفصل الثالث لانعكاس التصورات الدينية والمعتقدات الشعبية على تجارب الناس وحياتهم وتعبيرهم عن هذه المعتقدات فدرس تصور الناس للأنبياء عليهم السلام والأولياء والجنة والنار والشياطين والجن وفكرة الخير والشر والثواب والعقاب .. الخ .

وأما الفصل الرابع فقد وقفه على مفاهيم التربية والتعليم كما يدل عليها المثل الشعبى وكيف ينظر المجتمع الى المعلم والى طالب العلم والى العلم نفسه . كما أن الدارس اهتم بالفلاح المصرى باعتباره يمثل الجانب الأكبر من الشعب المصرى وباعتباره منتجا لكثير من الأمثلة الشعبية التى ترتبط بحياته فى الحقل ، ومواسم الزراعة والحصاد ، والظواهر المختلفة التى تحيط بحياته، والأشكال المتعددة التى تأخذها علاقاته الاجتماعية فى القرية التى لاشك تختلف عن مثيلاتها فى مجتمعات المدينة ..

وبعد الفصلان السادس والسابع اللذان خصصهما الدارس للأمثال الشعبية الخاصة بالعمل وأسلوبه والمهن والطوائف والأمثال الدالة عليها من الفصول الهامة فى الدراسة اذ تتبع الدارس فيهما أشكال العمل والمهن المختلفة وتأثير ذلك على شكل المثل وأسلوبه مما يعكس – فى الحقيقة – فهم الباحث لوظيفة المثل وخصائصه العامة ولاشك أن الفصل الثامن الذى عقده الدارس للأمثال الدالة على حرف المال والتجارة مكملا للفصلين السابقين اذ يشكل معهما وحدة متكاملة ويكملون معا تصور الدارس لعمله الذى بذل فيه جهدا لابد من الاشادة به وتقديره وقد ختم الدارس بحثه بتلخيص للنتائج التى انتهى اليها وشفع ذلك بمراجعه ومصادره التى اعتمد عليها فى دراسته .

كما أن الدارس قد خصص الجزء الثانى من البحث لدراسة مجموعات الأمثال العامية التى صدرت فى العصر الحديث منذ مجموعة **شرف الدين ابن أسد** فى أوائل القرن ١٨ حتى مجموعة يوحنا سنة ١٩٦٣ ، ولمجموعة الأمثال التى جمعها وبنى عليها دراسته .

« عبد الحميد حواس »

nomena in folk literature published in the « Ma-
mid Yunes's treatise entitled : « Theatrical phe-
jalla » magazine of Cairo. He lays special stress on the fact that « the essay » is not only the prelude to Arab drama and story but also the introduction to theatrical art. Ahmad Adam Mohamed criticizes an article by Ahmad Bahjat published in al-Ahram Cairo daily under the title : « One thousand and one songs in the Sudan » in which the writer takes stock of folk dance in the neighbourly sister-country.

FOLK ART WORLD

Abdel Hamid Hawas makes a survey of the activit yof « Folk Legacy Society » which held a series of seminars. One of these was on tatooing by Madam Sawsan Amer. The Society also listened to a disc of Egyptian folk music and song prepared by the Ministry of Culture and introduced by Emil Azer who accompanied the Rumania Expert Tibirie Alexandrero in the latter's wide collection tours.

Tewfic Hanna dealt with the subject of «Zar» in another seminar. Egyptian Folklore book by German Orientalist Fincle was reviewed in the society and introduced by Dr. Mohamed al-Gawhari.

Dr. Hasan al-Shami presented Thomson's book : « Classification of folk tales ».

Abdel Hamid Hawas reviewed Socolon's book about folklore history and problems.

In the folklore art realm, he read a treatise on higher studies at the Faculty of Arts, Cairo University about slang proverbs in Egypt written by Ibrahim Ahmad al-Azab Sha'lan.

FOLKLORE LIBRARY

This chapter is a survey of certain books recently published about folklore.

Ahmad Mursi reviews a book on « Folk Games of the Children of Samaraa » written by the noted Iraqi thinker Yunes al-Sheikh Ibrahim al-Samaraay who mentions popular children's games of all description, and explains the benefits of these games in the study of local life and the influence of folk imagination thereon.

The author shows the welfare activities suitable to local requirements.

Ahmed Mursi also reviews another book published in Baghdad in 1963 written by Mahmoud al-'Ibtta entitled : « Folklore in Baghdad » which throws light on Iraqi folk traditions and traces the history of folk literature and music including tales, poetry, puzzles, dances both solo and communal and theatrical acting.

Hasan Tewfik analyses Dr. Nabila Ibrahim's book : « The life story of the enthusiastic princess » which is a comparative study of folk literatures both of the Arabse and the Eastern Roman Empire.

Dr. Nabila Ibrahim has divided her work into three chapters. In the first chapter, the authoress narrates the biography of the Princess and reveals where and when it was written, and its relationship with authenticated historical events. She discusses the biography as a composite dramatic work, and goes on to analyse the prominent figures participating in the biography, projecting the roles of King 'Omar al-Na'man and the Turkish hero » adventures.

In the second chapter, she makes mention of the Digins Acritis epic and explains how the Islamic spirit found its way to it.

In the third chapter, the authoress concentrates on drawing a comparison between the two literatures laying special stress upon political ideas, the hero's image and general topics.

Miss Fayiqa Hunein reviews poet Mohamed Ibrahim Abu Sinna's book : « The philosophy of folk proverbs » which is a social realistic study of maxims concerned with love, marriage and friendship and a brief account of such proverbs attributed to the world-famous folk personality « Guha ».

lour, also plates and cups manufactures of white marble and a rare collection of red porcelain from Assiut.

The third hall is named after the Sudan and accommodates exhibits from that country. Chief among these exhibits are specimens of sandals and « mandolas » or palm baskets mainly used for clothes safe keeping dating back to the 18th dynasty. The hall is filled with models of costume such as shields, banners, metal and leather armours as well as spears, lances, daggers, drums, ivory works and musical instruments.

It is the declared policy to carry on with the good work with a view to having more collections representing all aspects of folk traditions to keep pace with progress.

FOLKLORE MUSIC

by

Albert Lancaster Lloyd

Translated by

Ahmad Adam Muhammad

The International Council for Folklore Music issued a proclamation in 1954 defining folklore music as the product of musical tradition that has been evolved through the process of oral transmission. It takes the shape of permanency which connects the present with the past, as well as the shape of change springing from creative private or communal stimulus.

Modern studies have shown that the role of the community is not so much a rhythmical creativeness as a mere repetition thereof.

Experience indicates that training does not necessarily reduce the span of life of the folklore song, which may in fact be the community. It may be the result of change or may spring from a civilized source absorbed in the common heritage.

It will be seen that, some time at the middle of the 19th century, folklore music gained independene from refined music, and lent that music a popular appearance while as the same time retaining its folkloric fintion.

Folklorists concentrate their interest in Europe and America. As for Africa, the study of folklore music is left for ethonographists. Asia has the closest attention of students of ancient oriental music.

Folklorists are thinking seriously of placing songs on record in strict accord with principles of standardized notes easy to read and absorb. Perhaps this can be facilitated by the use of the electronic mind.

FOLK TEXTS

Pilgrims' Longing

With the issue of this number, pilgrims to Mecca will have ascended mount 'Arafat on their way to the wholy shrine where they find themselves in the presence of God Almighty.

They compose spontaneous verses in praise of Prophet Mohamed and gratitude to Alla. Such verses are widely known as pilgrims longing in all Egyptian villages, and speak highly of the Ka'ba and tombs of Mohamed and his direct descendent Fatima which they say are decorated by Kings of Islam to suit the occasion.

FOLKLORE ROUND

In this chapter, Ahmad Adam Mohamed makes a round of newspapers and magazines concerned with folklore. He briefly surveys an article on folk songs by Harder translated by Dr. Mustafa Maher carried in « Human legacy », Cairo magazine. He also analyses Dr. Abdel Ha-

OUR PLASTIC ARTS THROUGH FOLKLORE LITERATURE

by

Mahmud al-Suttouhy Abbas

Folklore literature is an important source of history, and gives a true picture of the local inhabitants' conditions and modes of life, because it is the means to enabling them to portray without reservations their emotions and temperaments.

It is conveyed by historians, and can be vast difference not only between the art looked upon as a documentary evidence for the understanding of our plastic arts. It leaves its permanent mark upon architecture, painting, handicrafts, etc. wih which local museums are filled. Folk tales also reveal aspects of these ars. It is possible to ascertain variations in self-same arts and various schools of art.

The Arab artist studies and analyses models obtainable here and in such books as that of Rashid al-Din al-Sardi which gives a comprehensive account of the herbs used in he pharmaceutical industry and drugs and medicines painted in colours of various description. Another example is the anatomy book which illustrates the eye and eye pains and cures on the principles laid down by Abocrat and Galinus. This latter book is written by Isaac Ibn Hunein.

Students of Islamic art readily see the one region and another between the details of one portrait and another. The folk literature does not merely narrate certain tales but also gives an indication of the art and the people, as can be seen from the Arabian Nights, more particularly the tale of Abo Kir and Abo Seer which tells of the man who went to a strange town and found there that every building was painted blue. He was thoroughly surprised and had to enquire about the unusual phenomenon. He asked if he might be allowed to do something more appropriate. His request was promptly rejected on the grounds that the native painters did not tolerate the engagement of any outsider.

Edward Glen mentions in his book : « Manners and Customs of the Modern Egyptians » that the Arabian Nights is an authority on the art of government, relationship between classes, chiefs and prominent figures, as well as certain customs, foodstuffs, drinks, quak medicine, wedding traditions, etc. It is a reference volume which gives a list of town and all that they stand for including furniture, clothes, household utensils and pictures, apart from its being a means to understanding our plastic arts.

THE ETHNOGRAPHIC MUSEUM

at the Egyptian Geographical Society

by

D. Othman Khirat

This museum was inaugurated on December 12, 1898. It is affiliated to the Egyptian Geographical Society which was founded in 1875 ; it is composed of three halls, namely : the one containing modes of living in Egypt as typefied by the seller of 'irksus the famous local light drink, a number of veils, necklaces, beeds, silver and copper anklets, rings, ear rings, ivory and wooden combs, mirrors and other make-up grars.

It also contains puppets, a portrait of Sifeira Aziza, recognized symbol of oriental beauty, old coloured palm dats and dolls made of wheat.

The second hall contains palm utencils, handicraft and some silver ornaments in use at Siwa Oasis, plates, baskets and tooth brushes imported from the outer oases as well as coffee cups enveloped in their silver or copper covers of bright co-

we come across such tales we are readily confronted with two probabilities namely :

1. — That these tales originally took the form of ancient classical literature.

2. — That the folk tale is in fact an oral intellectual effort placed on record with a view to inclusion within the framework of literature.

It will be seen from comparative study that ancient authors had no intention to enrich tales. They merely projected the oral influence of traditions upon literary and metaphysical concepts.

Some Pharaonic Folk Tales :

We have a lot of Ancient Egyptian folk tales inscribed on papyrus which illustrate the influence of pharaonic oral culture on European and Asian modern literature.

It can be inferred from papyrus and a few scattered texts that the Ancient Egyptians possessed an ample account of animal folk tales which eventually found their level in the West while at the same time retaining their original Egyptian pattern.

Chief among these tales is the one entitled : « The Two Brothers » which dates back to 1250 B.C. and became known to the modern world in 1882. It is filled with exhaostive details and resembles to some extent contemporary tales of the same name.

It briefly says that one upon a time there lived two brothers of the names of Anoub (the older) and Batu (the younger). The first was married, the second was not. As a bachelor he lives with the couple in the same self house, his sister-in-law endeavours as best she can to attract and seduce him, but he persists in his refusal to submit to her will. She, therefore, gets exceedingly cross and misrepresents facts to her husband claiming that Batu makes attempts to assault her chastity. The deluded husband takes his wife's word for granted and proceeds rentlessly to assassinate his young brother, but a household cow hastens to diclose the truth in human tounge. Meanwhile Batu decides to flee to escape death ; he is instantly pursued and almost overtaken ; he resorts for refuge to God Ra' who places a small revier between him and his chaser to prevent the latter from getting at him. Early next morning Batu explains the position to his brother and leaves for a green valley where he conceals his heart inside a flower.

Ra' ultimately confers upon him a beautiful wife who one day goes to the river to bathe and a small flees of her hair floats to the Pharaoh' palace and attracts the king. He decides to obtain possession of the mistress at any cost and well he succeeds. She readily discloses the secret of her husband's heart which remains hidden in the flower ; the king's men dash to destroy the flower and the husband falls practically unconscious while she is taken over to the king. Anoub eventually learns of the treachery of his sister-in-law and is able to save his brother at the right time ; Batu immediately prepares to avenge himself of his unfaithful wife ; he becomes a bull and travels to the king's palace where he meets his wife and talks to her but is soon discovered and ordered to be slaughtered.

Two drops of his spilt blood gush at a distance and cause a peach tree to grow there and begins to talk to the dishonest wife who asks that the tree should be cut down ; a chip of the tree flies in the process and enters her mouth ; she swallows the chip and becomes pregnet and finally gives birth to baby son who was none other than Batu himself who becomes heir to the throne ; and when he ascends the throne he kills his trecherous wife and invites his elder brother to share the government of the country with him.

entertaining like character, in addition to a fifth chapter about unclassified tales.

This index, however, has its shortcomings, in that it does not define the sphere of coverage not the boundaries of the geographical region, and therefore, classification depends upon the characters of the tale and not the nature of the episodes.

FOLKLORIC INSTITUTIONS IN RUMANIA

by

Abdul Hamid Hawas

The Folklore :

The new society — two composite concepts whose origin and off-shoots are inter-woven for this reason the Rumanian people take great interest in preserving its folkloric traditions and present their local costume on various ceremonial occasions. The Rumanian authorities attach immense importance to the promotion of the general folkloric movement and to the scientifi research of folkloric material. Folkloric studies are carried out over a vast field, and it has become necessary for such studies to be properly organized, hence the setting up of the Rumanian Folkloric Institute whose functions are reflected on aesthetics of the artistic work. This has produced fruitful results in the literary, musical and dance spheres. The declared plan of the institute is summarized three points, viz :

a) collection of material,

b) research study, and

c) issue of comprehensive reference works.

This institute performs its functions with the collaboration of some 30 researchers together with a group of administrators and technicians.

The organizing body of the institute is composed of :

1) The folkloric sector.

2) The metaphysical culture sector.

3) Material culture.

Ethnology :

Organized scientific interest in the ethnological aspect dates back to 1952 when a series of social surveys were made of the local village under the auspices of Bukharest University, followed by the establishment of permanent exhibitions and ethnological and folkloric museums in which are placed on show evidence of cultural achievements of Rumania. These museums were originally founded on the basis of folkloric architecture such as dwellings with their contents and annexes, churches, mills of all description, wine and oil presses. These museums issue specialized scientific periodicals.

We may now shift on to the purely academic sphere where we find that this institute carries out exhaustive field research study in which data is collected from museums and libraries and checking is made of hydro-electric achievements, study is also carried out of mass media.

As for the Ethnological and Anthropological Committee, this is a scientific body in charge of co-ordination between the foregoing fields of activity. The Rumanian people are justly proud of their folkloric traditions and engage themselves in scientific study in a healthy atmosphere to keep pace with steady progress.

EGYPTIAN INFLUENCE ON THE HERITAGE OF FOLK TALES

by

S. Thompson

Translated by

Omar Osman Khadhr

It is common knowledge that a number of ancient folk tales have found their way to classical literary legacy, and wherever

tive symbolic forms acceptable to the conscious mind as if it were a good person co-existing an evil one endeavouring to separate and become a perfect being.

The standardized model contains its dynamics, its symbols, its concepts and its structure. The dynamic setting is the vitality operative inside the soul and has its role which it plays between the subconscious and the conscious.

In Ancient Egyptian legends, for example, goddess Hatur typifies the material female Diety although in fact it is the goddess of war and death. Goddess Tut symbolises the mistress of heaavenly animals.

This is just a glimpse of ancient folkloric preoccupations with the concept of the mother whether benedictory or evil. The mother has an important role to play in the growth of her baby whose ultimate conduct in society depends to some extent upon his mother's treatment in tender years.

Our grandma', the ogress, is seen in this myth to have behaved favourable towards the innocent young girl and to have been exceedingly rude to the dressmaker's daughter.

On the other side, the father like the mother lives in the subconscious of his child, and our folk and fabulous tales often speak of the son who leaves the family home single handed to try to distinguish himself outside the shadow of his father's influence and finally succeeds in becoming a king or sKultan both of which are just symbols of the father existing the subconscious.

Myths also tell of the son who travels abroad returning after some time fully experienced and well conscious. This state of mind, i.e. ; consciousness is defined by psychologists in the term «male», whereas subconsciousness is known as « female ».

Other myths intended to convey some sort of moral are told of the son who asks is father's permission to get married, but the father requires his son to pass successfully through certain risks and adventures prior to winning his consent.

FOLK TALE INDEX SYSTEM FIRST SERIES : INDEXING OF TYPE

by

Dr. Hassan al Shami

It was Y.G. Von Hann who made the first attempt to introduce systematic indexing as early as 1864 of old Greek folk tales which he compared with myths widely known to the Ancient Hellenes. These he classified despite with diversion in content and irrespective of the slim collection of recognized tales as well as the lack of differentiation between the composite type and the motif which is just one part of the narrative.

For this reason, folklorists have continued to refer to tales with the help of recognized titles and later employed distinguishing phrases as a means to classification used by Reinhold Koler, but even this system did not differentiate between the type and the small folk tale units such as the episode and motif. Folklorists, it will be seen, employ three principal units of classification, namely :

The type, the episode and the motif. The first is a traditional tale of an independent nature, the second is a fraction of a tale representing a single event amongst a series of tales not in any way autonomous, and the third is a fractional tale capable of indurance in traditions.

It was folklorist Andre who first drew a distinction between the type and other folk tale units, thereby laying the foundations for a complete index system. Eventıally, expansion has been made in the type index which was classified into four main anecdotes and Turkish brief narratives of

A BRIEF SUMMARY OF THE ARTICLES IN THIS ISSUE

Transelated by
Mohamed Safwat

FOLKLORE ART AND SCIENCE

by
Safwat Kamal

Folklore art is filled with creative motives and closely associated with the people's customs and traditions and, as suh, continues to grow and flourish with the pace of human civilization. Means of expression of this art can be summarized in these phrases : therhythm, the rhythmatical music and movement, the hand-writing and the coloured surface.

Through the study of folklore creative elements, the cover is lifted beneath which lies the most magnificent experience man has ever known ;such experience allows ample scope for new innovations and it goes without saying that the Arabs have contributed an immense knowledge to human soiety.

Folklore songs are looked upon as criteria of ascertaining the taste and progress of the human rae, and can be taken as a distinct source of expression of social sentiment. In studying folk songs attention must be paid to the occasion on which it is performed, the accompanying instruments and the meaning thereof.

The field of study of folklore is briefly the accumulation of texts, their origin, propagation, analysis and indexing ; and the Arab Academy is giving its closest attention to the study of folklore art and in February 1967 the Cultural Committee of the League of Arab States urged the member-governments to establish in their respective countries their own ethnographical and ethnological museums.

OUR GRANDMA'

by
Dr. Nabila Ibrahim

The gist of this tale is that a mother sent her young daughter to a female dress-maker, or perhaps the daughter saw and liked certain pieces of fancy goods at the dress-maker's place. She asked if she might be allowed to have them, but the dress-maker told her to assassinate her mother first before taking the clothes, because the dress-maker was planning to marry the girl's father. The girl was extraordinarily beautiful and the dress-maker felt jealous of her.

On marrying the girl's father the dress-maker told her to go to the ogress and fetch a sieve from her hoping that the ogress would eat the innocent girl, but the ogress was glad to receive the girl and to deliver the sieve to her together with some preious ornaments. The beautiful young lady went home with the sieve and the ornaments, and when her step-mother saw her she was shocked and bitterly disillusioned.

The dress-maker then sent her own daughter to the ogress with the hopes that the fabulous beast might do likewise to her, but the ogress did not like the girl's look and refused to have anything to do with her. She sent her empty-pocketed while filling her body with insects. When the girl arrived back home agonized her mother gave her a beating. On the other hand the first girl eventually married the Sultan's son who was thoroughly fascinated by her unusual charm and wisdom.

From this myth, can be drawn the moral that the ogress, who is normally a symbol of evil, can once in a while feel inclined to do good for somebody whom she likes. This symbol is conspicuously present in ancient mythology. It is still living to date; it emanates from the subconscious where standardized models move towards defini-

THE FOLKLORE THEATRE

by

Dr. Abdul Hamid Yunis

As cultural planning necessarily means full understanding of folklore which is a true legacy and living expression of most requirements of society, interest in folklore theatre ranks high in scientific and practical human efforts, and occupies a conspicuous place in the overall cultural planning, because this theatre is not only confined to innovation in folklore heritage but also extresses folKlore social environment.

In this concept it differs from the mobile popular theatre which propagates the theatrical art. The folklore theatre, however, must take a permanent central position while extending its activity to public open spaces and factories depending, as it does, upon the people's culture.

The programmes of this theatre are mainly imprompto and absorb progressive art inspired by folklore heritage. The folk temperament is the decisive factor in differentiating between what belongs to the folklore theatre and what is implied in other art theatres.

This project urges endeavour to accumulate folk traditions for presentation to artists and students of art. It is likewise the effective living model for the forms of popular expression, and it refutes the pseudo viewpoint that the Arabian literature lacks dramatic art. The various forms of popular theatrical performance are the omposite sample of Arab drama. Perhaps the bard who recites the cycles of the Arabian epics is a true example of this.

The folk music ranks also with the famous popular musical tunes in Europe. This project, being designed and carried out, fulfills an essential requirement of the masses. It enables them to rediscover themselves through their genuine popular expression.

Moreover it confirms the unity of the common expression of peoples all over the world.

AL-FUNŪN AL-SHAĀBIA

FOLK ARTS

A Quarterly Magazine

Editor-in-Chief :

Dr. Abdel Hamid Yunes

Editorial Staff :

Dr. Mahmud El-Hifny

Ahmad Rushdi Saleh

Abdel Ghani Abu El'Inein

Fawzi El'Anteel

Editorial Manager :

Mogahed Abdel Mounim Mogahed

Art S[illegible]sor :

El-Sa[illegible] A[illegible]ni



Issue Number 8

March 1969












دار الكاتب العربي
فرع السياحة